

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A COMPONENTE DA TEATRALIDADE EM ABY WARBURG

Denize Dall' Bello

LISBOA/2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A COMPONENTE DA TEATRALIDADE EM ABY WARBURG

Denize Dall' Bello

Trabalho final orientado pela professora Doutora Anabela Mendes, especialmente elaborado para a obtenção do grau de mestre em Estudos do Teatro.

Dissertação

2016

Ó Mestre
Que eu não busque tanto ser consolado
Mas consolar
Ser compreendido
Mas compreender
Ser amado
Mas amar
Por que é dando
Que se recebe
Esquecendo
Que se encontra
Perdoando
Que se encontra o perdão
Morrendo
Que se ressuscita para a vida eterna
Senhor fazei de mim um instrumento de vossa paz!

Em memória ao meu amado irmão
Antônio Carlos Dall' Bello

Resumo

O objetivo desta dissertação é explorar a dimensão teatral das imagens em Aby M. Warburg. Para isso foram considerados os temas da simulação, da empatia, da imitação, da incorporação e a noção de mapas de António Damásio. Todas essas ações foram articuladas ao componente da teatralidade, pois imaginar, sentir empatia, criar não são operações específicas do teatro, conforme Bruce McConachie. Foram escolhidos dois ensaios e uma conferência: *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* e *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* para refletir a cerca dos temas acima referidos.

Palavras-chave: imagem, dimensão teatral, simulação, empatia, imitação, mapa.

A presente dissertação foi escrita no português brasileiro.

Abstract

The aim of this work is to explore the theatrical dimension of the images by Aby M. Warburg. For this purpose were considered the topics of simulation, empathy, imitation, incorporation and the notion of mapping by António Damásio. All these actions were articulated to the theatrical component, because to imagine, to empathize, to create are not specific theater operations, as Bruce McConachie defends. Two essays and a conference were chosen as exemplification for these objectives: *Italian Art and international astrology in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, *The prophecy of pagan antiquity in text and image in the times of Luther* and *Images of the area of the Pueblo Indians in North America* to reflect about the topics above.

Key-words: image, theatrical dimension, simulation, empathy, imitation, mapping.

Agradecimentos

Gratidão e amor a muitas pessoas. Em especial a minha querida professora Anabela Mendes que não só me oportunizou estudar com ela e conversar com um pedacinho do seu grande universo como também em todas as situações demonstrou visão, cuidado, conhecimento, flexibilidade como professora orientadora e como pessoa amiga. Gratidão a professora Maria Helena Serôdio, excelente coordenadora do Programa de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, que se empenhou em auxiliar-me na resolução de pendências de ordem burocrática e acadêmica. Gratidão a alguns professores do Programa: Professora Doutora Maria João Brilhante, Professora Doutora Maria João Almeida, Professora Doutora Sebastiana Fadda, Professora Doutora Vera San Payo de Lemos, Professor Doutor José Pedro Serra.

Gratidão ao meu marido Francisco e a toda a minha família e, em particular, ao meu irmão Antônio Carlos que vive no meu coração. Gratidão a minha preciosa amiga Teresa Joel pelo carinho, pela confiança, pelo incentivo, pela ajuda de longe e aos colegas da nossa turma. Gratidão a minha amiga no Brasil, Nara Janusz - luz em pessoa.

Gratidão ao meu trabalho diário e, ainda, que sem uma bolsa de estudos, eu sou grata a CAPES pela bolsa recebida durante o pós-doutorado que me possibilitou continuar este estudo.

ÍNDICE

Introdução | 9

PARTE I

1. Quando começamos a participar da Cultura: a contribuição de Boris Cyrulnik para uma reflexão a cerca do teatro | 13

2. Mapas, imagens e a construção dos mundos na perspectiva de António Damásio| 19

PARTE II

1. Influência e fluxos, anjos e astros| 26

2. Quando o medo cria imagens | 33

3. Almanques: veículos de imagens em combate | 37

4. Falamos do medo, mas e a raiva e o ódio? | 40

5. A força do *pathos* e palavras para controlar a imaginação| 41

6. Projeção e empatia na imagem: como isto funciona? | 44

7. A mimese: o lado interno da projeção | 49

8. Quando a minha cara está em quase tudo o que ilustro... | 52

Parte III

1. O ritual da serpente ou como conduzir as coisas para dentro de mim | 56

2. Energia e inversão | 57

3. O símbolo e a emoção: é com esses dois elementos que se sobrevive | 63

4. O observador e as condições de ilusão segundo E. H. Gombrich | 65

5. Uma pequena nota à contribuição de Charles Darwin | 69

6. O espectador: apaixonar-se e desapaixonar-se | 71

Considerações finais | 77

Bibliografia | 81

Lista de imagens | 84

INTRODUÇÃO

Como começou?

No princípio, o meu interesse pela componente da teatralidade em Aby Warburg foi despertado pelo texto *Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589 (1895)*. Quem chamou a atenção para esse aspecto foi o professor Horst Bredekamp no Prefácio à edição de estudos, 1998, na obra *A renovação da Antiguidade pagã*. Eu não conhecia absolutamente nada do contexto de produção dos *intermezzi*. Warburg colheu alguns desenhos e gravuras dos figurinos, pesquisou em fontes diversas e desenhou para nós como deveriam ter sido essas apresentações. Pesquisei, portanto, alguns conteúdos a cerca destes espetáculos mitológicos musicais, porém muitos outros aspectos ficaram em branco. O presente trabalho significa um retorno a estes pedaços em branco. Eu nunca tive uma pergunta – no sentido metodológico – muito bem definida. Desde o início eu tive, sim, muito interesse em:

- Primeiro: ler e compreender mais a respeito da imitação, da mimese, da empatia. Muitos desses processos apareciam referenciados quando eu lia alguma obra de pesquisadores, como Frans de Waal, Hans Belting, José Gaiarsa. Não li tudo o que produziram a cerca destes assuntos. Mas eles falavam do homem e da sua condição e isso me interessava. Falavam das imagens - sempre dos seus ângulos de pesquisa, das suas experiências, como observadores. Frans de Waal observa os mundos animais e as suas linguagens, por exemplo, ao passo que Hans Belting enfatiza o homem e o seu universo imagético. Neste percurso nada linear, essa vertente começou a ficar mais acentuada. As leituras posteriores de alguns ensaios produzidos por Warburg, fortemente orientados para a emoção e a sua força nas imagens, fortaleceram mais esse aspecto.

- Segundo: importava-me aproveitar as perspectivas destes autores para explorar o valor das emoções no conceito de imagem e a componente da teatralidade em Aby Warburg. Não permaneci com o ensaio dos figurinos para os *intermezzi* de 1589. Havia muita curiosidade pelos textos seguintes, lidos mais ou menos na ordem proposta pela publicação dos seus escritos na edição brasileira de

2013, *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Alguns desses tratavam da astrologia no Renascimento e de como a imagem dos deuses pagãos chegou a essa época mediada pela astrologia indiana e árabe. Entretanto, pode-se questionar em que medida esses ensaios sobre astrologia poderiam figurar como obras adequadas para os temas em questão? Ocorre - como escreveu Bruce McConachie - que a ação de teatralizar não é uma operação exclusiva da atividade teatral. Ela extrapola a atividade artística e está presente em muitas outras atividades humanas. Para McConachie, todas as nossas atuações dependem das nossas habilidades para empatizar, imitar, criar (Proenza, 2014:75). Dentro dos ensaios *a Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* e da conferência *Imagens da região dos índios Pueblo na América do Norte* apareciam esses processos e ações. E junto a esses havia outro elemento muito presente: a emoção. Através das perspectivas de Paul Ekman, de António Damásio, José Gaiarsa, por exemplo, é possível perceber e compreender o poder das imagens como portadoras de forte carga emocional. Todavia, nem sempre a participação da emoção nos processos de constituição das imagens foi evidente para mim. Provavelmente, por causa da concepção fortemente popularizada de que as imagens eram produções fruto de uma racionalidade onde a emoção, se tinha implicação, era bastante moderada. Uma coisa era o que eu sentia, vivia. Eventos cheios de vida, de emoção. Outra, bem diferente, eram ideias que circulavam reforçadas nos ambientes universitários onde se pensava que as imagens transmitiam conhecimentos dissociados da emoção. A emoção era assunto para a psicologia e áreas afins. Tais ideias evidentemente estimulavam percepções dualistas. Mais ou menos como o que se passou na história narrada por Ítalo Calvino sobre a “tragédia” de um visconde partido ao meio, no seu livro *O Visconde Partido ao Meio*.

Para explorar alguns aspectos da teatralidade, esta dissertação foi dividida em três partes. A primeira parte traz as contribuições do etólogo e psiquiatra Boris Cyrulnik a cerca do valor da imitação para o desenvolvimento psicológico, social e cultural das crianças. Do ponto de vista deste investigador, é com a ajuda da imitação que incorporamos a cultura. Esse processo começa muito cedo. Nesta

parte, são, ainda, apresentadas as noções de mapas e imagens de António Damásio e como nós sentimos as imagens. O investigador (2010: 133, 134) explica que à medida que uma emoção se desenrola no corpo, o cérebro produz rapidamente um mapa. Entretanto, nem sempre precisamos sentir na realidade. Pode ocorrer uma simulação, em certas regiões somatossensoriais, de como se estivéssemos a sentir esta emoção no organismo. Damásio explicará que os neurônios-espelho permitem-nos captar a mente dos outros, sentindo e não pensando. Na segunda parte do trabalho, a ênfase foi para o medo. Paul Ekman afirma que há emoções básicas que produzem expressões faciais reconhecidas universalmente. Os seus estudos ajudaram a perceber melhor a maneira como Aby Warburg fez interpretações psicológicas dos personagens estudados. Nos dois textos selecionados para esta dissertação, o medo é uma emoção comunicada e estimulada por imagens de catástrofes anunciadas pelos astros e publicadas em panfletos do século XV, analisados por Warburg. Além destes aspectos, esta segunda parte tratou da projeção e da empatia. Ambas têm muito a ver com o mecanismo da imitação. As ideias de José Gaiarsa, Frans de Waal, Christoph Wulf foram os suportes teóricos escolhidos para mostrar, por exemplo, que quando nós nos projetamos numa imagem, nós nos sentimos representados. Nós vivemos o que nela está. O professor de Antropologia e de Educação Christoph Wulf explora a força da mimese das imagens e diz que é através da habilidade mimética que transformamos as imagens externas em imagens internas.

Na terceira e última parte, o trabalho continuará circulando pelo interior dos processos acima referenciados. Falará da incorporação e de como este exercício semiótico está imbricado com o tema da mimese e da empatia. Nesta parte, incluí a publicação *O Ritual da Serpente*. Isso, porque uma das ideias centrais na teoria da imagem de Warburg é a ideia da incorporação. Dentre os inúmeros elementos que a pesquisa foi trazendo, procurei enfatizar a ligação construída por Warburg entre símbolo e emoção. Como se lerá, a base de sustentação do conceito de sobrevivência é construída com estes dois elementos. Tentei, ainda, considerar a figura do espectador, apoiando-me nas narrativas de Oliver Sacks que foi um ouvinte e um espectador excepcional.

Por último: embora eu não tenha feito referências claras a este filósofo francês no resumo deste trabalho, o livro *A Lenda dos Anjos* de Serres representou um importante guia para a base teórica que sustenta este texto. Michel Serres apresenta uma concepção de Comunicação diferente da praticada por alguns estudos mais formais ou funcionais do campo da Comunicação – área principal da minha formação acadêmica. A ideia de *fluxo* é fundamental para a comunicação. No seu livro, nós podemos senti-la, por exemplo, na inesquecível fotografia de um conjunto de árvores agitadas que Serres usou para mostrar o invisível e dizer que as palavras não podem tudo descrever e representar. Elas podem evocar esse encontro entre o vento e os galhos e dizer: “vejam o fluxo em ação.” Então, nós imaginamos esse movimento. De natureza circular, altamente polinizador, os fluxos (o vento, a luz, o sopro, etc) promovem os encontros, a comunicação, a vida entre todos os elementos. Os fluxos passam entre os corpos que emitem e recebem a comunicação. Criam as relações. Meu propósito foi tentar salpicar o trabalho com um pouco desta base para depois estender sobre ela as multi referências que me ajudaram a abordar a componente da teatralidade em Aby Warburg.

PARTE I

1. Quando começamos a participar da Cultura: a contribuição de Boris Cyrulnik para uma reflexão a cerca do teatro.

Muito antes de iniciar esta pesquisa sobre a dimensão teatral das imagens em Aby Warburg, o interesse pelo tema do teatro começou a despontar em leituras que pouco tinham a ver diretamente com a atividade teatral, mas que colocavam uma questão da qual o meu pensamento não conseguia se livrar: será que a ação de teatralizar seria uma operação específica do teatro? Ou eu “já conhecia” algo a respeito desta atividade? Estas perguntas faziam (ainda fazem sentido para mim), porque eu reconheci nelas uma forma de me aproximar dos estudos do teatro, não a partir das suas produções, mas da conexão deste com o desenvolvimento psicológico, comunicacional, social e cultural da criança. Também, porque a leitura do livro *Theatre & Mind* de Bruce McConachie reforçou ainda essas questões. Assim, as leituras dos livros *Os patinhos feios* (2005) e *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo* (1997) de Boris Cyrulnik, fundamentada pela de McConachie, foram cruciais para que eu começasse a modificar a ideia clássica de relacionar encenação às artes cênicas.

Boris Cyrulnik não é um estudioso do teatro entendido como uma manifestação artística. Cyrulnik é um etólogo, um neuropsiquiatra francês que, entre outros interesses, dedica-se a estudar processos resilientes. Em *Os patinhos feios*, ele explica que a resiliência é a retomada do desenvolvimento da personalidade após o indivíduo ter sofrido algum trauma. Esse processo de reconstrução é realizado através de recursos internos e da aquisição de recursos externos. Cyrulnik considera, entre outros fatores, o teatro como um recurso resiliente na superação das dores emocionais. Por isso, ele tanto falará do teatro como encenação de um mundo particular quanto do teatro como o lugar onde “o espectador pode ouvir em terceira pessoa aquilo que lhe custa ouvir em primeira”. Trabalha o autor o teatro de dentro – eu explicando, encenando para mim mesmo, como se tivesse diante de uma audiência – e o teatro de fora - eu vendo o que acontece no palco e sendo olhado pelos atores e pela plateia, também. É por isso que Cyrulnik (2005:130)

afirma que nos processos resilientes nós fazemos dois tipos de relato: um para nós mesmos que permite nos personalizarmos e outro que, construído a partir desta conversa íntima, nos ajuda a voltar a fazermos parte da vida social. Cada um de nós - escreve ele - é um planeta social.

Cyrulnik (2005:78) explica que quando uma criança imita o irmão pequeno, ela escolhe fazer este papel, porque fala do seu mundo íntimo. Ela constrói uma cena e se põe lá dentro, porque quer compartilhar um mundo que já conhece. Seus gestos, seus movimentos, sua face são todas expressões encenadas de um bebê que já foi. Este é um pequeno exemplo dentre os inúmeros episódios narrados que evidenciam a importância da representação teatral no desenvolvimento das crianças quando ainda são bebês. Até onde foi possível observar, Cyrulnik não conceitua prontamente esta ação. Pelo contrário, ele apresenta situações a cerca do “dar forma de teatro” e explora a sua matriz corporal. A seção intitulada *Quando as histórias sem palavras permitem compartilhar os mundos interiores*, na página 76, mostra muito bem esta ideia. Aqui ele escreve que antes de começar a falar, a criança é atenta às sonoridades que saem da boca dos adultos e sincroniza os seus olhares com os olhares dos adultos. Alguns meses depois de nascer, um bebê já é capaz de imitar as mímicas de um adulto. Para o autor, essa resposta é mais uma estampagem do que uma reprodução. A impressão permite ao bebê familiarizar-se com a imagem do adulto e depois expressar a emoção provocada. “Essa imitação pelo prazer de fazer como “aquela que me toca” revela que a criança gosta de habitar o mundo do outro”. (Cyrulnik: 2005,77)

A expressão “habitar o mundo do outro” muito tem a ver com o teatro e, a meu ver, simboliza o ponto-chave destas ideias. Cyrulnik atribui às mímicas, aos olhares, aos pequenos gestos um grande valor, porque é através da mediação destas aquisições que a criança pode participar do mundo que cria. Ele deixa claro que a força da representação situa-se no corpo, lugar de onde ela nasce. Primeiramente, como o autor acentua, sem a palavra. Depois, por volta dos dois anos, é que o compartilhamento das emoções e do seu próprio mundo mental encontrará na fala um recurso a mais. Portanto, é com os recursos do corpo que a criança agirá sobre o mundo mental do adulto, mostrando que desde muito cedo participa deste mundo.

Como se vê, são muitos e ricos os pressupostos que as expressões “agir sobre o outro” e, novamente, “habitar o mundo do outro” carregam. Embora o aporte teórico que o neuropsiquiatra utiliza para discutir a sua teoria da resiliência não atravessasse os estudos da Comunicação, ele compreende o “corpo como aquele que detém os meios primários de Comunicação” (Baitello IN Rodrigues: 2008,95), isto é, Cyrulnik entende que é com os sons, com os odores, com a gestualidade, etc. que nós nos vinculamos aos outros. Repetindo: no início, a nossa ação sobre o mundo psíquico do outro, sobre as suas emoções - no caso, a mãe ou a pessoa que nos cuida – é realizada com o corpo. Como o próprio autor argumenta, há uma inteligência antes da palavra.

Nesta mesma direção segue o pesquisador Ciro Marcondes Filho. Em 2008, o comunicólogo publicou um pequeno livro intitulado *O pulsar da vida*. No capítulo *Saber sentir: a sabedoria do corpo*, Marcondes faz uma crítica contundente ao uso desmesurado da palavra. Ele diz que nós falamos demais, queremos traduzir tudo em palavras, temos uma compulsão por verbalizar, a ponto de se pensar que não há mundo fora delas. Mas não é bem assim – afirma Marcondes. Deste modo, quando Cyrulnik escreve esse pequeno texto, cujo título coloca lado a lado as palavras *história* e *sem palavras*, ele não só se aproxima do ponto de vista de Marcondes ao dizer que no princípio é o corpo quem está na origem da comunicação como de fato nos faz perceber que a raiz do teatro está no mundo sensorial.

Todavia, não é só no par *história* e *sem palavras* que encontramos referências a cerca da relação entre o teatro, o jogo, as atividades lúdicas e a cultura. A afirmação “uma criança que brinca de comidinha de mentira ou finge que tem dor está começando a participar da cultura humana” (Cyrulnik: 2005,77) contém esta mesma ideia. Do ponto de vista deste investigador, a incorporação da cultura, do mundo exterior é feita através da ajuda da imitação, das atividades da imaginação que começam, como se vê, muito cedo. Adiante trataremos destes aspectos. Como dissemos, estes processos são fundamentais para o desenvolvimento ontogenético. Quando somos crianças, nós experimentamos o mundo fingindo ser alguém ou alguma coisa para desta maneira ampliar o raio de experiências, de participação na cultura.

Há igualmente outro aspecto que vale a pena destacar a cerca de como nós nos comportamos ao lembrar situações traumáticas. Nas várias histórias pouco lineares narradas por Cyrulnik, pode-se tomar a palavra como um artifício que nos ajuda a nos distanciar do choque que ficou impregnado na memória. Com a palavra eu posso reapresentar, fazer um teatrinho, um filminho do acontecimento trágico vivido dentro de mim. Eu posso distanciar-me do acontecido, ficar um pouco mais longe para melhor manipular aquilo que me feriu.

No seu livro *A escrita: há futuro para a escrita?* O filósofo brasileiro-tcheco Vilém Flusser, referindo-se às imagens e à escalada da abstração, teoriza sobre este passo atrás no mundo dado pelo homem e as consequências geradas por tal modelo para os nossos modos de sentir e de pensar. Boris Cyrulnik, ao contrário, explora as vantagens que esse gesto de distanciamento nos trouxe: através da palavra podemos tomar distância da emoção provocada pela lembrança.

Desse modo, a palavra é um artifício de afastamento do mundo e do outro. Digamos que ela, ao possibilitar esta separação do acontecimento passado, nos protege das difíceis recordações agressivas. As palavras têm uma dimensão afetiva. E é sobre este material psicológico que recairá o trabalho da metamorfose. Esse rico e complexo exercício de mudança do mundo do indivíduo ferido é, portanto, um trabalho de regeneração com as imagens endógenas que atingem e modificam o corpo e o seu redor. O professor Dr. Norval Baitello chama de “ambiência comunicacional” esse entorno que nos cerca, aquilo que está em volta de nós. É, então, um conceito espacial – chama ele a atenção. E acrescenta mais: tudo é gerado e gerador desse entorno.

Portanto, quando Cyrulnik narra como crianças e adultos construíram um mundo, desvinculado da violência e da pobreza sensorial, para habitar um outro vinculado ao amor, ele está dizendo que ao metamorfosearmos o ambiente de dentro, mudamos o ambiente de fora. Por essa razão, saber brincar de faz-de-conta, poder realizar “uma representação teatral de atos, palavras e cenários” (2005:190-191) da mãe que desapareceu, solicitando à mãe substituta que aceite desempenhar o papel de mãe, é um trabalho criador e uma forma de restaurar a segurança do próprio mundo interno. Para a criança, esta é uma maneira de

comunicar ao adulto que ela pode representar o outro, que ela pode criar uma nova versão para a perda dolorosa. Na visão de Cyrulnik (2005:194), o teatro faz o mesmo caminho: cria versões, variantes de um fato, de um acontecimento real, de textos literários. Há muitas formas de encenar a nossa maneira de ver o mundo: literariamente, teatralmente, através das brincadeiras, do desenho, da pintura, do humor, do jogo, etc.. Sem o “teatro” não há cultura.

Também na obra *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo* Cyrulnik desenvolve reflexões a respeito do valor da encenação para o desenvolvimento da criança. Ele afirma que todas as espécies são ávidas de encantamento. Narra que, logo depois de nascermos, a perda do calor e da humidade nutritivos torna o bebê carente de novos estímulos que o inunde e penetre os seus sentidos. A essa urgência em capturar a atenção do outro chamou de encantamento. Por ser portador de ricas informações - táteis, olfativas, visuais, auditivas, gustativas - que falam ao universo do bebê, o corpo da mãe aparecerá como sendo o primeiro encantamento.

Assim, após o nascimento, o desafio está colocado: como pôr em harmonia o mundo da mãe e o mundo do bebê? De um lado a mãe e a sua historicidade. Do outro, a criança e o seu mundo de sensorialidade. Nos primeiros meses de vida e em muitas situações de interação, a mãe dará forma verbal aos comportamentos não-verbais da criança. O conjunto funcional palavra materna e boca da criança revelarão a natureza complexa e frágil deste diálogo. É com a voz, o odor, as trocas de olhares, os silêncios, as pausas que serão construídos os laços comunicacionais entre estes dois seres. Estes códigos constituirão o fundamento sensorial do encantamento. Esta e várias outras observações levarão Cyrulnik a afirmar que o homem é a única espécie que vive, portanto, num duplo encantamento: no dos sentidos e no enfeitiçamento da palavra. Na perspectiva do etólogo, o encantamento assume um valor de sobrevivência para as espécies. Saber ou ser competente para encantar é fundamental para o nosso desenvolvimento. Tanto é assim que, como dissemos a pouco, Cyrulnik fala que o encantamento inicia no nível mais elementar, isto é, desde antes de nascermos.

Na sua teoria a respeito da atuação dos sentidos que cativam o outro, há inúmeras referências ao “dar forma de teatro”. Destacarei uma situação que melhor evidencia isto. No subcapítulo *a dramaturgia das refeições*, Cyrulnik observa a nova estratégia de comunicação que as primeiras refeições sólidas propõem à mãe e à criança. Então, ele escreve: “No frente a frente, capta o olhar e estimula a boca com palavras, tal como a pequena colher. As melodias verbais associam-se às mímicas e aos gestos para solicitar a criança: o espetáculo vai começar” (1997:41).

Nunca me ocorreu tomar tal encontro assim: como um teatro. O teatro da alimentação – nomeia o autor. A mesa entendida como o lugar onde a criança descodifica os sinais maternos que convidam à refeição e também sinalizam o seu fim. Esse ritual em torno do alimento é menos para falar sobre o valor energético para elas – as crianças – e mais para mostrar como as primeiras refeições passam a ser o teatro onde se desempenha o drama do primeiro mundo intermental (1997:45). Portanto, que quer mostrar Cyrulnik ao relacionar mesa, teatro e mundos intermentais? Para ele, a mesa se torna o momento em que as crianças encenam a sociabilidade. Junto com a mãe ou com outros pequenos, elas observam-se, partilham o que comem, imitam o comportamento umas das outras com o propósito de mostrar o prazer que sentem ao compartilhar as suas emoções. Cyrulnik comenta que estes comportamentos de boca revelam a aptidão que as crianças têm para criarem um mundo mental e entrarem nele todas juntas para o partilharem (1997:45, 46).

Ciro Marcondes Filho, também, de certa maneira, abordou o encantamento. Não o fez como Cyrulnik que considerou contextos antes e depois do nascimento, mas da perspectiva filosófica. Em sua obra *Perca Tempo: é no lento que a vida acontece* ele argumenta a cerca do poder de captura do olhar. Existe um lado muito positivo neste processo de envolvimento, pois este refere-se ao movimento que as imagens realizam, quando saem do interior do homem para o seu exterior e vice-versa. É assim que nós construímos as representações que fazemos do ambiente. Entretanto, – adverte Marcondes – esta ação carrega igualmente algo de extremamente violento. Certos olhares são ferinos, atacam, chispam. Às vezes, o olhar do investigador pode vir contaminado desse sentido de agarrar, de apanhar o objeto a qualquer custo para poder examiná-lo. Esse é um jeito de estar longe do

mundo. O professor Marcondes sublinha: perceber o mundo é não distanciar-se dele (2005:32-33).

2. António Damásio: mapas, imagens e a construção dos mundos

Este subcapítulo é mais científico, digamos, assim. Eu selecionei ideias consideradas fundamentais para a compreensão do funcionamento do cérebro. Ver-se-á claramente que esta seleção, ainda que incompleta, teve a preocupação de destacar pontos que ligassem o funcionamento do cérebro à produção de imagens. Como isso aconteceria? Por isso, eu o mantenho destoando da linguagem menos académica que aparece nas demais partes. Ocorre que o funcionamento fisiológico do cérebro marcou uma etapa decisiva no pensamento de Warburg e, portanto, na sua teoria da imagem. Como podemos atribuir vida e movimento a uma imagem sem a empatia?

O livro da Consciência: A construção do cérebro consciente do neurocientista António Damásio oferece contribuições à proposta aqui formulada a cerca da dimensão teatral nas imagens estudadas por Aby Warburg. Dentro da reflexão teórica dos mecanismos para a construção dos sentimentos e da consciência de António Damásio foram selecionadas as noções de mapas e imagens e autobiografia, porque elas favorecem a compreensão da hipótese de Aby Warburg a cerca da sobrevivência das imagens da ótica da Neurociência.

Fazer mapas é criar consciência? Fazer imagens é criar consciência? Estas duas perguntas colocam as noções de mapa e imagem unidas à noção de consciência. A criação da consciência não pode acontecer sem o *eu*. O *eu*, explica Damásio (2010:25, 26), é um processo que se desenvolve a partir de dois pontos de vista: o do *eu* conhecedor e o do *eu* enquanto objeto. A mente consciente sente o mundo e gera emoção e sentimento a partir da interação do mundo com os pontos de vista e vice-versa. No vocabulário do neurocientista, as emoções, quando

ocorrem, funcionam como marcadores das experiências cotidianas. Essas marcas sempre aparecerão unidas a imagens que fazemos do mundo. Entretanto, nem todas as imagens fabricarão a consciência. Tornar-se-ão imagens, somente aquelas em que nós projetamos emoções. A hipótese de Damásio é que a emoção é a raiz da consciência. Por essa razão, quando a emoção nos invade é que nós tomamos consciência do corpo.

O papel do cérebro é criar mapas, isto é, imagens. Eles/elas são fruto da nossa interação com o mundo e com a recordação. As doenças neurológicas afetam essa interação e essa criação. Damásio estudou as perturbações que algumas destas doenças causavam no funcionamento do corpo, no estado mental, nos juízos e nas emoções.

Os primeiros mapas cartografados tiveram início com o mapeamento do próprio corpo. Damásio (2010:90, 91) vê o cérebro como um grande cartógrafo. Tudo o que se encontra no exterior deste órgão é imitado no interior das redes cerebrais. Embora o cérebro tenha a capacidade de imitar, a forma como esse mapeamento acontece nada tem a ver com transferência passiva. O trânsito entre as realidades interna e externa é levado a cabo pelos sentidos que captam o material de fora para ser montado pelo cérebro. Esse movimento de ir e vir das informações desenhará as linhas dos mapas cerebrais. Neurônios em atividade criam um padrão distinto dos que estão inativos. Portanto, esse grande fluxo torna esses mapas bastante voláteis. Isso acontece, também, porque nós mesmos nos encontramos em movimento constante – escreve Damásio (2010:93). Os mapas registram alterações, fazem sobreposições, redesenham em consonância com a mudança de ambiente. Tudo com uma velocidade relâmpago! Mas atenção: as imagens visuais, sonoras, táteis, gustativas ou quaisquer outras estão disponíveis apenas para o dono da mente onde elas acontecem. São, portanto, “privadas e inobserváveis por terceiros” (2010:97).

E os sentimentos? Onde se inserem neste processo? O neurocientista argumenta que os sentimentos traduzem os aspectos do estado corporal e formam o plano de fundo de cada momento mental. Além disso, embora saibamos que as imagens são representações das propriedades físicas do mundo, algumas são

abstratas, porque o cérebro também cria mapas de si próprio ao fazer mapas do universo externo. Logo, a mente é uma combinação refinada e fluida de imagens do presente, do passado e são guardadas de acordo com a lógica imposta pelos acontecimentos na realidade exterior. Quer dizer, nós não guardamos tudo o que chega a nossa mente. Como foi dito, durante este desfile, nós escolhemos e montamos esta seleção numa estrutura lógica. Damásio (2010:99) ressalta que nem sempre temos consciência de muitas imagens que aparecem na consciência. Mesmo assim, as imagens desfavorecidas conseguem influenciar o nosso pensamento e as nossas ações. Esta argumentação mostra que as imagens que nós construímos decorrem das alterações no corpo e no cérebro durante a comunicação com o mundo.

Várias regiões cerebrais participam desse complexo processo de criação e de manipulação das imagens. Mesmo as partes que não estão implicadas diretamente nesta tarefa ajudam na sua memorização. A metáfora das ilhas – os córtices sensoriais – explica melhor como essas camadas produzem. Os córtices visuais, olfativos, táteis, auditivos, gustativos criam imagens pormenorizadas e todo o oceano em redor dessas ilhas participa na gravação e manipulação dessas imagens geradas. Quanto aos sentimentos, esses são gerados por sinais vindos do interior do corpo e são recebidos por córtices insulares – o trato solitário e o trato parabraquial – que enviam essas informações para o tálamo. Em resumo, essa camada cerebral insular além de assegurar uma versão diferenciada desses sentimentos, ainda, os relaciona a outros aspectos cognitivos (2010: 106, 107).

Damásio é categórico ao afirmar que “a criação da mente é um processo extremamente seletivo” (2010:115). Todo o sistema nervoso central participa no trabalho de criar imagens. Há, no entanto, algumas que participam mais que outras. Inclusive, padrões diferenciados de interconectividade criam tipos diferentes de imagens. Quando o cérebro está formando imagens perceptuais, os neurônios das regiões separadas precisam trabalhar em sincronia. Isso faz com que este órgão consiga relacionar coerentemente os mapas produzidos em uma série de locais separados. “A sincronização pode ser a chave dessa relação” (2010:117).

Depois de perceber toda essa complexidade não é muito difícil entender o que o subtítulo do capítulo 4 da obra em apreço *O corpo em mente* quer dizer. O

cérebro criador de mapas tem o poder de literalmente introduzir o corpo como conteúdo na mente. O corpo está ligado à mente, porque o cérebro o mapeia constantemente. Entretanto, este sistema recebe sinais não somente do ambiente interno. Como “postos de espionagem do corpo” (2010:121), as mucosas olfativas e do paladar, elementos táteis da pele, do ouvido, dos olhos funcionam como portais sensórios por onde o mundo externo deve atravessar. Estes sinais não se encaminham diretamente ao cérebro. Antes precisam ultrapassar estas fronteiras. A sensível e fina comunicação que acontece entre o corpo e o ambiente é mapeada pelo cérebro. Tal mapeamento do corpo em relação com o *Umwelt* constitui o componente crucial do *eu*. O corpo é o lugar onde todas as partes se comunicam. Ele é o espaço, por excelência, da comunicação. Tanto o cérebro diz ao corpo como o corpo diz ao cérebro. Todo o tempo o corpo informa ao cérebro o estado onde se encontra e esse comunica o que o corpo deve fazer para manter o equilíbrio, inclusive como deve criar estados emocionais (2010:125, 126).

Como as imagens perceptuais se tornam sentimentos corporais? Isto é: como nós sentimos as imagens? O investigador (2010: 133,134) explica que à medida que uma emoção se desenrola no corpo, o cérebro produz rapidamente um mapa. Entretanto, nem sempre precisamos sentir na realidade. Pode ocorrer uma *simulação*, em certas regiões somatossensoriais, de *como se* estivéssemos a sentir esta emoção no organismo. O mesmo ocorre com a locomoção. O cérebro antecipa as consequências dos movimentos que poderemos vir a fazer, suavizando a passagem entre uma mudança e outra e economizando energia. O dispositivo do *como se* são os *neurônios espelhos*. Como o cérebro já mapeou um estado fica fácil para essas células nervosas simularem um estado que já ocorreu.

Os neurônios espelhos têm, portanto, uma função muito especial, uma vez que podem nos colocar num estado corporal comparável ao de outra pessoa. Quer dizer, nós podemos assumir as atitudes motoras e emocionais de quem estamos vendo, assistindo, conversando, etc.. Estas operações de simulação nada têm de passividade. As estruturas envolvidas neste processo são pré-ativadas, sem que tenham de agir. Deste modo, qual seria a vantagem da simulação para o corpo? Como foi sublinhado em parágrafo anterior, cérebros complexos capazes de simular os próprios estados corporais puderam poupar energia. Nós aproveitamos o

conhecimento passado e a observação corporal – entre outras estratégias cognitivas - para melhorar a nossa performance comunicacional. O fato de o nosso corpo poder ser representado no cérebro é essencial para a criação do eu. Isto nos possibilitou simular a representação do corpo do outro (2010:136). Ter o corpo em mente nos ajuda a controlar o comportamento em qualquer situação e apoia a gestão da vida. A *empatia* tem a sua raiz neurobiológica nos neurônios espelhos. Voltaremos a ela, quando falarmos sobre as contribuições do etólogo holandês Frans de Waal.

Vale a pena situar a diferença entre emoção e o sentimento nesta dissertação. Damásio (2010: 142) apresenta as suas descobertas a cerca destas duas ações no capítulo 5. Para ele, pouco importa se usamos um termo pelo outro. Importa, sim, que saibamos se tratar de um ciclo, de uma espiral, cujo trajeto se inicia no cérebro, quando este avalia uma imagem ou um acontecimento potencialmente causador de uma emoção. A seguir a este reconhecimento, a emoção corre o corpo e regressa ao cérebro, dirigindo-se a regiões diferentes daquelas em que tudo começou. Temos nesta fase final do processo o sentimento, isto é, a percepção composta daquilo que aconteceu no corpo e na mente. Geralmente, as regiões incitadoras de emoções são as regiões onde está a amígdala e o córtex frontal.

Qualquer evento, lembrança, vivência, pensamento pode desencadear uma emoção. Damásio (2010:148-150) escolheu descrever o medo – por ser uma emoção primária - e as várias ações que acontecem no corpo, quando o sentimos. Ordens do hipotálamo, alteração no ritmo cardíaco e respiratório, movimentação dos músculos do rosto e da postura, opção pela imobilização ou pela fuga e outras ações complexas ocorrem na expressão do medo. Qualquer fluxo emocional acontece em centenas de milionésimos de segundos. É uma verdadeira revolução que ocorre. Assim, os sentimentos de emoção são as percepções corporais mais as ideias ligadas ao objeto que as provocou. Damásio (2010:152) aponta a ínsula como a provável plataforma dos sentimentos. O próprio nome ínsula- isto é, ilha – contribui para melhor compreendermos esta região. Como tal, ela é constituída de partes que estão ligadas ao paladar e ao olfato, ao neocórtex e às funções viscerais. Portanto, ela é também uma plataforma para desencadear as emoções. Entretanto, além dessa região, o neurocientista observa que há outras que participam na construção

de estados de sentimentos e chama-a de cingulado (2010:156). Os sentimentos surgem quando esses centros são ativados.

Qualquer tentativa de classificar as emoções é um exercício de risco. No entanto, Damásio (2010:158) admite que há as emoções universais (tristeza, fúria, felicidade, nojo, surpresa, medo) que são inatas, automatizadas e compartilhadas por culturas muito diversas. Evidentemente, durante o desempenho de cada uma dessas, pode haver pequenas alterações na duração e na intensidade dos movimentos que as compõem. No entanto, todos nós dividimos um mesmo programa básico. Além dessas, o pesquisador sugere as emoções de fundo e as emoções sociais. Entusiasmo e desencorajamento exemplificam as emoções de fundo. Elas são ativadas por circunstâncias da vida ou podem surgir de estados internos como o cansaço e a doença. No grupo das emoções sociais está a compaixão, a vergonha, a culpa, a inveja, o ciúme, a admiração, o orgulho, o embaraço. Diferentes dos outros dois grupos anteriores, estas emoções são ativadas em zonas muito específicas e são aprendidas sob a forma de sentimentos. Algumas destas serão exclusivamente humanas, pois incorporam princípios morais. A compaixão, por exemplo, segundo Frans de Waal (2010) está presente em algumas espécies animais. Também eles foram dotados pela evolução da capacidade de se apiedar da dor do outro. Entretanto, uma visão tradicional e egoísta, lamentavelmente, vê os animais como seres programados apenas para satisfazer os seus próprios interesses.

Em uma parte muito pequena do seu livro, Damásio (2010:163-165) narra o que se passa no cérebro, quando sentimos admiração ou compaixão. Através da imagiologia ele e sua equipe puderam ver como os participantes da pesquisa *vivenciaram* estas emoções. Conclusão básica: o correto desenvolvimento destas duas emoções é vital para a qualidade de uma cultura, pois se as pessoas não empatizam, não sentem compaixão, então, elas não se interessam pelo bem-estar dos outros.

Todos estes mapas ou imagens de emoção e de sentimentos comporão o nosso eu autobiográfico. É por isso que vamos saltar alguns capítulos desta obra de Damásio para considerarmos mais de perto o tema da nossa autobiografia que é

escrita através de diferentes registros. Nesta tarefa de construção e reconstrução aparece a interferência do passado, do presente e do futuro. Nossos desejos, caprichos podem combinar imagens, fazendo surgir cenas que nunca existiram. Nosso eu é estruturado por um número muito grande de memórias. O cérebro é aquele que agrupa os conjuntos substanciais de recordações que serão tratados como objetos. Cada um destes produzirá modificações no proto-eu e pulsações no eu nuclear (2010: 262-266).

PARTE II

1. Influência e fluxos, anjos e astros.

A palavra *influência* aparentemente soou fraca quando nela pensei para descrever como eu compreendia as relações entre a vida das cortes europeias estudadas por Warburg e as representações em imagens dessa vida. Entretanto, eu não a descartei de imediato. Ocorreu-me ir conferir a publicação do psicólogo José Gaiarsa sobre a palavra e a respiração. Toda a sua orientação teórica encaminha-se para o estudo das alterações da respiração decorrentes das vivências menos ou mais angustiantes dos seus pacientes. Chama o pulmão e as suas funções de *funcionamento do espírito* e escreve na página 62 do seu livro *Respiração, angústia e renascimento* que o pulmão é um lugar vazio e a respiração é um ato de vida de relação com o mundo. De modo que o entrelaçamento entre as dimensões fisiológicas, biológicas e as psicológicas é tal que onde lemos órgão e fisiologia, lemos concomitantemente espírito e imaginação.

Embora o seu livro descreva casos clínicos com diálogos e técnicas curativas para pacientes com problemas pessoais muito diversos, o meu interesse voltou-se para o método próprio que o psicólogo desenvolveu para *integrar e mobilizar a verdade isolada e imóvel* que capturava na sua clínica. Pelo menos, para mim, esta abordagem tem aspectos inovadores na forma como Gaiarsa une a delicada psicologia humana ao corpo que a suporta. Enquanto leio *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara* eu penso, ao mesmo tempo, no livro de Gaiarsa e sobre os afrescos que o livro *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências - Aby Warburg* oferece. É um desafio conseguir sentir o ar - de que fala Gaiarsa - nestas reproduções nos murais do palácio. Estranho caminho. Estranha opção metodológica – pode-se objetar. Entretanto, não sendo historiadora de arte, nem investigadora em arte, eu precisei encontrar alguma chave que me ajudasse a entrar com vida e encontrar a vida em movimento que Aby Warburg afirma ter pesquisado e anotado.

Por isso, *influenciar*, também, *influir* são duas palavras muito importantes para este trabalho. A chave é o ar, é o sopro que cria. Gênese de tudo. Faz-me entender

os elementos, os sentimentos, os livros em relação uns com os outros. De maneira que eu posso inverter a direção do que disse a pouco e escrever: enquanto eu leio algumas páginas e capítulos da obra do psicólogo José Gaiarsa, eu não deixo de pensar no trabalho de Warburg sobre a astrologia que apareceu nos murais do Palazzo Schifanoia de Ferrara, na Itália. Tudo ali diz da influência. Tudo ali diz da empatia, da incorporação. Tudo ali diz das comunicações cruzadas.

Quando Warburg analisa pormenorizadamente os afrescos do palácio, ele está enunciando esse movimento de *fazer correr fluido para dentro de*. Nós podemos completar essa expressão de muitas maneiras: para dentro de nós, para dentro dos pintores que pintaram os afrescos, para dentro dos personagens daquele século XV que acreditavam na ação dos astros sobre o próprio destino, entre outros *para dentro de*. É o gesto de *influir* que confere vida às imagens. É isso que faz com que elas sobrevivam, noutro contexto, sob os olhos de outros leitores em outras épocas. Neste sentido, Warburg é um perseguidor de ventos, de rastros, de sobrevivências. Neste caso, Warburg é também um transportador do vento. É alguém que sopra e envia adiante estes espíritos que colhe, colocando-os em circulação.

Exercer este papel de mediador não é tarefa simples. Já Norval Baitello Junior chamou a atenção para o risco de o mediador, durante os processos comunicativos, tomar o lugar da mensagem. Por isso, Warburg, a meu ver, cumpriu bem este papel: Warburg é aquele que dá um *sopro e anuncia o universo*. A expressão em itálico pertence a Michel Serres e serve neste contexto para expressar uma ideia de comunicação onde todos compõem o mundo com as mensagens que carregam. Esta tarefa não é exclusividade humana. Pertence à Terra, ao mar, ao vento. Qualquer um destes elementos e vários outros compõem mensagens para serem transmitidas em correntes e passarelas criadas por eles próprios. Todos formam um conjunto.

Pode-se criticar este argumento pela generalização ou amplidão que ele comunica, questionando-se que ligações *mensagens, influência, passarelas* poderiam ter, por exemplo, com as *rotas para desmascarar os acessórios indianos que recobrem os símbolos astrais gregos* referidos por Warburg no estudo das

imagens nos murais do Palazzo Schifanoia. Ocorre que - sem pormenorizar demais - Warburg neste seu estudo, também em outros, ao modo dos anjos - ideia de Serres - coloca em comunicação oriente e ocidente, deuses e homens, astros e homens, meses do ano, signos zodiacais, deuses protetores e monarcas.

Já se escreveu que a visão de tempo de Warburg não é linear. Não é fácil, pelo menos para mim, acompanhar o seu texto com tantas referências a tempos e realidades tão diferentes, marcando desta maneira a sua grande independência em relação a uma história da arte mais tradicional. Este trabalho de mostrar as vinculações entre arte e astrologia pintadas em murais de um importante palácio italiano por volta de 1467-70 e, mais que isto, de mostrar que existem superstições na razão matemática só é possível ser realizado quando o mediador porta-se como os anjos. Entre as várias formas de conhecimento há passagens, afirma Michel Serres na sua obra *a Lenda dos Anjos*. Quando nós agimos ao modo dos anjos, nós construímos estas passarelas, nós colocamos em comunicação saberes distintos.

É o que eu penso que acontece, quando na página 110 do livro *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências - Aby Warburg* vemos uma reprodução do afresco de Francesco del Cossa, o pintor que decorou, com algumas alegorias dos meses do ano e com os signos zodiacais, o Palazzo Schifanoia. A série é referente ao mês de Março e Warburg, então, propõe a sua leitura, a sua decifração deste afresco, inventando passagens entre as camadas e fora delas.

Ao folhear, novamente o livro de Michel Serres, *A lenda dos Anjos*, eu pensei no céu como o tema dos murais do Palazzo Schifanoia. Como ver o céu daqui da Terra? Como desenhar o céu daqui do chão? Posso vê-lo do ponto de vista de um menino, de um astrólogo, como um astronauta, como um estudioso das imagens, posso vê-lo através de infinitas mediações. Posso sentir-me influenciada por esse panorama. Posso orientar-me através desta grandiosidade infinita. Então, eu penso que a passagem que Warburg construiu para falar dos diversos pontos de vista do céu possa ser vista através das seguintes perguntas: como é que Pellegrino Prisciani, o homem de confiança para assuntos astrológicos da família Borso, leu o céu para o duque de Ferrara? E como é que Francesco del Cossa leu esse mesmo

céu para pintar os murais do Palácio? No trabalho – *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara* – já acima referenciado, temos informações sobre as condições de produção, de observação destes dois homens. Dentre inúmeras indicações podemos destacar o seguinte: “Leonora de Aragão, esposa do conde Ercole, recorreu a Pellegrino Prisciani (...) para se informar sobre a melhor constelação astral para realizar plenamente o que se desejava. Ele então afirma com júbilo que Júpiter estaria em conjunção com a cabeça do dragão, com a Lua, sob o signo de Aquário, em posição favorável.” (Waizbort, 2014:121). Este pequeno testemunho de Pellegrino Prisciani – bibliotecário e historiógrafo da corte D’Este – segundo Warburg, nos mostra um pedacinho de como Prisciani via o céu, porque há muitos e todos diferentes. Warburg, através da sua pesquisa, pergunta-se, sobretudo, como este senhor olhou para o céu. Olhou para procurar referências? Para buscar direções? Para orientar o destino de Leonora de Aragão? As várias imagens que Warburg recolheu para construir a sua pesquisa mostram, portanto, o céu como ponto de referência, de orientação. Tentava-se dominar o céu, lendo-o, transpondo-o para proteger-se da morte, das incertezas, da surpresa.

Nós podemos até não entender o significado do bonito *esquema da ordenação dos afrescos* reproduzido na página 123 desta obra, entretanto, podemos considerar essa reprodução e todas as demais como importantes representações que evidenciaram que o céu foi usado como um *mapa* para orientar a vida das pessoas. Assim, foi possível pressagiar que se uma determinada criança nascesse sob o signo de Áries, essa tornar-se-ia uma tecelã ao passo que outra que nascesse durante o mês de Abril teria amor e alegria, pois estaria resguardada pelo planeta Vênus. Obviamente que os observadores – Abû M’aschar, Pietro d’Abano, Manilus, – têm uma perspectiva muito especial: esses três (Warburg considerou-os como as principais fontes dos afrescos de Ferrara) nos apresentam um homem misturado às estrelas e aos astros; mostram um tipo de homem que associa o céu ao próprio cotidiano. Recebemos *sopros divinos, mensagens* – diria, talvez, Michel Serres.



Fig. 1. Francesco Del Cossa, Mês de Março, 1467-70, Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Portanto, o que vemos neste trabalho sobre os afrescos do Palazzo de Schifanoia são histórias de orientação e de comunicação. Lê-se o destino lá do chão, “lá do medo”, lê-se, cercado de riquezas e de poder, aquilo que está no alto. O céu é observado mediante condições internas e externas, com um determinado conjunto de possibilidades. Assim é que o futuro pode ser previsto, calculado. Conhecendo o céu é possível conhecer o próprio destino. E tal conhecimento permite que se plante ou que se colha, que se case ou se vá para a guerra.

Estas ideias de previsão e de influência aparecem representadas nos três planos da pintura do mês de Março decifrada por Warburg. Embora essas camadas possam dar a impressão de que estejam ordenadas de forma a priorizar uma determinada faixa, não é isso que elas querem informar: sabemos por Warburg que o terceiro plano corresponde à parte terrena, onde vemos a corte do Duque Borso D'Este e as festividades que o mês solicita, que a faixa do meio representa os decanos indianos e os signos zodiacais e que no primeiro plano está a deusa Palas, lugar onde devem ficar todos os deuses gregos. De fato, essa organização sugere que era assim que esses personagens se colocavam no cosmos. Ou seja, os homens eram guiados pelos deuses e pelos signos. Céu e homem pertenciam-se. Como já sublinhamos, melhor falar de céus e de homens, pois o céu do Palazzo Schifanoia é um céu renascentista que se tornou também um pouco grego, um pouco indiano, um pouco árabe, um pouco egípcio. Os três planos pintados carregam esses fluxos que chegaram da Índia, do Egito, da Arábia, da Grécia e de outras regiões mais, observou Warburg. Evidentemente, ele não pode ler este céu que não existe mais, a não ser através dos almanaques, das obras raras, dos tratados antigos, como o tratado de Albericus do século XII, monge inglês, que influenciou muitos pintores de divindades até os séculos XIV, propagando-se para mais além. De fato, as influências da pesquisa de Warburg não surgiram dos céus - diretamente. Elas vieram das superfícies, isto é, dos livros, como o do astrólogo grego Teucro que ampliou o número de constelações zodiacais descritas pelo poeta Aratus (342-305 a.C.). Todavia, em 1903, Franz Boll apresenta a sua reconstrução da esfera estelar, explicando de que maneira a astrologia praticada em muitos países do oriente – os que citamos a pouco – infiltrou-se na astrologia grega, ampliando-a com outros grupos zodiacais. Consequentemente, quando Pellegrino Prisciani conduziu os trabalhos de realização dos murais no Palazzo Schifanoia, ele trouxe para dentro da arte renascentista as potências religiosas gregas modificadas pelas constelações estrangeiras.



Fig. 2. Francesco Del Cossa, Mês de Abril, 1467-70, Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Olhemos esta bela imagem. Cabelos de homem, fundo, touro aos pulos no ar dividem um mesmo tom: a cor castanha escura do pelo de boi. O que faz um touro, cujo couro é tatuado com muitas estrelinhas? Em cima do animal, um rapaz seminu, aureolado com um exuberante turbante e segurando uma grande chave - prata, talvez. Chave para abrir o quê? Abaixo um sol muito dourado parece falar ou sorrir? Para o touro? Três elementos – animal, estrela e homem - reunidos num único espaço. Quer dizer num mesmo céu. Lá no firmamento, apontando no mapa astrológico, está a constelação de Touro – leria um astrólogo. Animais desenhados no ar. Por quê? Porque, desde a nossa origem os animais nos acompanharam e sofreram, muitas vezes, com a nossa obsessão por classificação. Também lá no alto, eles teriam o seu lugar, continuariam sendo assunto de organização. O sol pai, centro e princípio masculino rege animal e homem. Novamente: homem com chave na mão: chave que abre a consciência? Que abre os mistérios do céu? Pode ser. Certamente, quem porta uma chave é possuidor de algum poder. Esta imagem faz parte do mural pintado por Francesco del Cossa e representa o mês de Abril, regido pelo signo de Touro, cuja deusa é Vênus.

2. Quando o medo cria imagens

Eu leio que o medo é uma emoção. Todo mundo sabe, é verdade. Melhor, todo mundo sente. Medo é sentido, é respirado, medo contagia. O medo desorienta. Aby Warburg destinou atenção especial ao tema **Orientação** que ocupa um dos andares da sua **Biblioteca Mnemosyne**. O medo cria seções que uma biblioteca, talvez, nunca conhecerá. Ele forma lugares que nunca existiram, muda a paisagem. Sentimos medo daquilo que desconhecemos.

O medo é estudado em laboratório por muitos neurologistas. Giovanni Frazzetto em 2014, por exemplo, publicou um livro chamado **Alegria, Culpa, Raiva,**

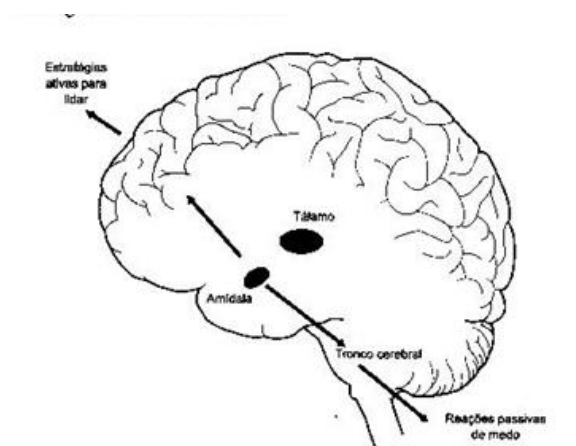


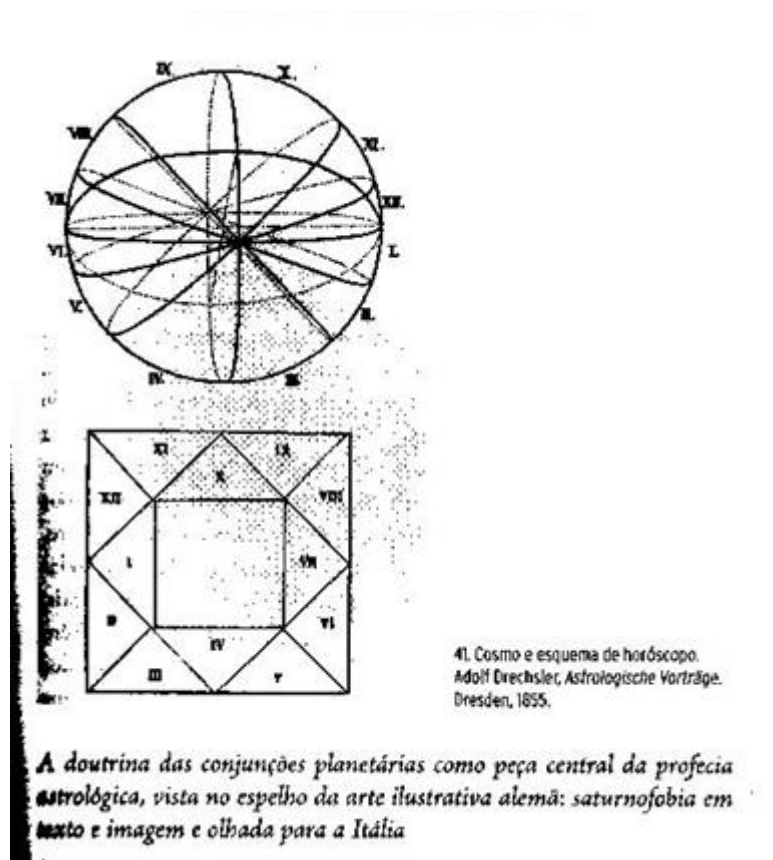
Fig. 8. Reversão dos caminhos neurais facilitando as reações de medo ativas em comparação com as passivas.

102 Giovanni Frazzetto

Amor. Ele descreveu muitas situações onde o medo se apresenta e as reações corporais que esta emoção desencadeia. Todavia, o medo é uma vivência interna e direta, cujos mapas cerebrais captam somente uma imagem gráfica dessa experiência. O mapa cerebral ao lado - um desenho bastante esquemático - informando os caminhos neuronais, mostra o medo ativado e como as sofisticadas e variadas ferramentas

científicas exploram, hoje, a emoção: elas digitalizam uma profundidade, isto, é o medo. Depois, o medo poderá ser melhor explicado pelos especialistas como um objeto afastado, pois esta é uma maneira pela qual eles podem entrar dentro do medo.

Aby Warburg falou em forças incontroláveis. Ele também registrou imagens produzidas pelo medo das mudanças que Martin Lutero – monge alemão e professor de teologia (1483) – se empenhou por trazer para a Alemanha. São mapas astrais,



ilustrações, xilogravuras, cartas de baralho, entre outras representações, que guardam registros diretos e indiretos do combate que Lutero travou contra a crença no poder fatalista dos planetas que dominava muitos setores da igreja católica e academias científicas europeias.

Por essa razão, se na seção anterior os anjos e o ar e todo o conjunto semântico que gira em torno dessas duas palavras

recebeu realce, nesta parte, eu gostaria de assinalar uma outra mensagem que os anjos puderam comunicar: a do medo que nunca comparece sozinho. Isto é, ao me referir ao medo, refiro-me ao binômio imagem e morte, pois, de acordo com Hans Belting (2007:77), as imagens foram criadas como uma resposta ao medo da morte. Belting (2006:41) explicou que, nas sociedades arcaicas, a experiência com as imagens dos mortos estava ligada aos rituais, cuja função era manter presente e visível o morto no grupo dos vivos através das suas imagens. Ele desenvolveu a sua reflexão tomando por base o vínculo entre corpo, mídia e imagem. O corpo morto, para ser lembrado, precisa de uma imagem, de uma mídia e do corpo dos observadores vivos que criam uma presença icônica em oposição a uma presença corpórea. Medo, como já foi dito, é, do meu ponto de vista, o que Warburg também vê quando se interessa por investigar o conflito entre o reformador religioso Martin Lutero e os astrólogos da sua época. Warburg elege como estrela guia da sua

pesquisa sobre *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*, o Planeta Saturno. Segundo as suas informações, Saturno rege, especificamente, o dia de Sábado e é patrono do mês de Dezembro. Tal relação entre planeta, mês e dia da semana mostra o quanto o medo estava relacionado às profecias sobre eventos futuros, sustentado pela ideia de que cada país, cidade e pessoa estaria sob o domínio de um signo e de um planeta. Os astrólogos deveriam interpretar os acontecimentos na Terra, tendo em consideração fenômenos que ocorriam no céu. Muitos prognósticos realizados por astrólogos, como Johannes Carion, por exemplo, causaram verdadeiro pânico na população, quando este previu um novo dilúvio para a Terra em Fevereiro do ano de 1524.

É muito interessante este episódio da ameaça de um dilúvio, pois Warburg através de uma ilustração do almanaque astrológico divulgado em Tübingen, na Alemanha, encontrou um detalhe que acompanhava o signo de Aquário não muito fácil de decifrar. Antes de apontarmos o atributo, convém



42. Filhos de Saturno. Manuscrito. Tübingen, Universitätsbibliothek.

observarmos uma segunda vez a ilustração dos *Filhos de Saturno*, aqui acima. A primeira pergunta, quando eu me deparei com a reprodução foi: onde estava Saturno nesta descrição? Sem diferenças muito marcantes em relação às demais personagens, podemos localizá-lo dentro de um pequeno globo flutuando. O globo de fundo escuro está suspenso entre as profissões e é signo do domínio desta divindade sobre o mundo dos homens. Globo impenetrável – penso eu. Talvez, por essa razão, os camponeses trabalhem tão compenetrados em suas atividades.

Entretanto, dentre todos os representados, inclusive o próprio “camponês-Saturno”, há um indivíduo, cuja roupa é a mais rica de todas: é um imperador cheio de moedas e muito próximo à esfera de Saturno. Logo à esquerda e abaixo está a representação do signo de Aquário. Warburg notou que a figura que joga a água num recipiente para ajudar o padeiro a fazer pão, possuía três dados. É provável que essas três pecinhas signifiquem a pouca diversão que se poderia desfrutar nesse mundo do trabalho. Warburg explicou que esse símbolo – os dados – é uma referência à figura de um jogador de dados, descoberta em um antigo calendário romano de 354 e que sobreviveu na representação deste Aquário. Neste anuário romano estavam registradas as festividades saturnais que ocorriam durante o mês de Dezembro.

Do lado oposto à alegoria de Aquário, está a figura de um Cristo em sofrimento. O corpo é coberto por um retalho de pano, tendo aos pés uma estrela luminosa. De fato, o corpo em todas as ações não é residência de prazer. Os instrumentos dentro e fora do globo - enxada, foice, arado, fornos - inventados pelo homem parecem se voltar contra eles mesmos pelo excesso de trabalho. São todos filhos de Saturno, do qual não podem escapar, nem tomar outra direção. Não há entorno natural. É evidente que estas imagens só podiam ser entendidas dentro desse meio social. Essa ilustração circulou no momento em que a astrologia crescia em importância entre setores populares da sociedade. Até então, somente os reis, imperadores e a corte poderiam pagar uma consulta a um astrólogo.

Prognosticatio und er-

klärung der grossen vveserung / Auch anderer erschrockenlichen
würckungen. So sich Begeben nach Christi vnser lieben hern
gebur / Funffzehen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich
Magistru Johānem Carion vñ Buetikaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono
mū / mit fleysfiger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zulesen / in nutz vñ
warnung aller Christi gläub
gen menschen zc.



Fig.6. Página de rosto de Prognosticatio, de Johann Carion, Leipzig, 1521.

3. Almanques: veículos de imagens em combate

Assim, os almanques funcionaram como eficientes veículos de comunicação por onde o medo pode transitar. Eles colocavam imagens em combate. Lutero, por exemplo, atacou as imagens alarmistas que esses meios publicavam. No trabalho *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* vê-se a

imagem da página de rosto do prognóstico de Johann Carion e a destruição que o dilúvio causaria caso as portas do céu se abrissem. O efeito que esta imagem causou sobre os leitores deve ter sido pavoroso. De fácil compreensão e publicados nas línguas locais, podiam ser consultados pelas pessoas leigas. De fato, a astrologia não era algo para as massas, ela era ensinada nas universidades, exigia o aprendizado de cálculos complicados bem como o conhecimento de uma série de símbolos e equipamentos, como o astrolábio, que conferiam autoridade profissional ao astrólogo. Portanto, ela era matéria para especialistas. Nesse sentido, as imagens divulgadas em almanaques eram boas opções: com simplicidade explicavam as predições. Com os tipos móveis, as imagens ganharam asas e popularidade. Mas não só, conforme já sublinhamos, elas também criaram um clima de medo na população. De maneira que, a astrologia pode aumentar o seu prestígio na sociedade europeia do século XVI, viajando em novos suportes. (Waizbort, 2015: 164,165)

As ilustrações recolhidas por Warburg sobreviveram, porque as imagens as tornaram visíveis. Todavia, as imagens também impediram aqueles que acreditam na influência negativa de Saturno de ver as limitações da própria crença. Além disso, quando olhamos as diversas representações do planeta na carta do jogo de tarô, nas páginas de rosto desses antigos almanaques, recolhidas por Warburg, entendemos o poder de emoção destas imagens. Como se disse, apesar de Lutero ter tentado tirá-las de circulação, foi difícil evitar esse fluxo. Tanto foi assim, que a pesquisa de Warburg a cerca das rotas de sobrevivência destas imagens mostrou exatamente que, apesar do pensamento racional ter tomado progressivamente o seu lugar na mentalidade de algumas pessoas na época, a crença no poder dos mapas do céu e nos signos zodiacais permaneceu presente na forma de pensar da maioria da população. Lutero censurou as práticas astrológicas que promoviam o medo, tais como, o temor das grandes conjunções planetárias, pois pensava-se que elas poderiam provocar grandes catástrofes na Terra. Considerava que as pessoas que estimulavam este tipo de mentalidade estavam no erro. No fundo, era o homem, com o seu entendimento, quem convertia as estrelas em monstros obscuros e capazes de fazer o mal.

Conforme Hans Belting (2011), cada tempo tem a sua experiência com as imagens e Lutero questionou essa experiência. De certo modo, os almanaques publicitaram as imagens dos signos zodiacais e dos planetas, partilhando o medo que elas provocavam. Nesta disputa, Warburg observou como cada um dos envolvidos procurou tirar partido dessas imagens chocantes para a época e assim influenciar os menos instruídos. Tanto Lutero quanto Lucas Gauricus - um dos seus inimigos - protegia as suas imagens através da autoridade que exerciam. Lutero questionou o elemento intelectual nas previsões do dilúvio, tentando libertar as pessoas do temor primitivo que elas sentiam. Ele havia se libertado inteiramente desse tipo de medo ao passo que Gauricus reforçou a ameaça do dilúvio, pois acreditava no poder mágico dos planetas. Tanto um quanto o outro utilizava e se beneficiava das imagens nos panfletos astrológicos, colocando-as a serviço das suas ideias e de seus interesses. Praticar uma astrologia neutra era difícil. Papas e reis, antes de tomarem qualquer decisão política, fundamentavam as suas escolhas na minuciosa leitura dos seus horóscopos individuais. Se lhes era favorável, então as ações eram consideradas. Se alguma previsão causava agitação demasiada na população, prendia-se o autor da profecia até a situação melhorar. A política, portanto, era mediada pelas profecias (Waizbort, 2015: 138-150). Na página 256 do seu livro *História da Astrologia: da antiguidade aos nossos dias*, o autor Kocku Von Stuckrad observa que a figura do Papa, curiosamente, era sempre identificada com Júpiter que representa o bem supremo. Na ilustração da página de rosto do *Prognosticatio*, Warburg interpreta a figura do camponês como sendo Saturno. Na tradição astrológica, esse planeta pode influenciar maleficamente, distribuindo a tristeza e o infortúnio.

O episódio da distorção da data de nascimento de Lutero por parte de Gauricus é exemplar quanto à manipulação do conhecimento astrológico em benefício próprio. Gauricus e Cardano – ambos astrólogos italianos – modificaram arbitrariamente o ano de nascimento e a hora de Lutero, pois a intenção destes era produzir um mapa que mostrasse a “face” de falso profeta que era Lutero. Depois de vários horóscopos feitos, Gauricus aprovou a data de 1484 e ficou registrado que Lutero nasceu à meia-noite. Ocorre que Lutero nasceu em 1483, às nove horas. Warburg (Waizbort, 2014:149) notou que, para além das arbitrariedades exercidas

pelos inimigos e até pelo amigo Melâncton que quase aceitou tais alterações, não fosse a oposição de Lutero, os horóscopos – neste contexto - eram tomados como verdades científicas. Os astrólogos, portanto, regulavam o uso dessas imagens.

4. Falamos do medo, mas e a raiva e o ódio?

Falamos do medo, mas e a raiva e o ódio? São emoções difíceis, negativas. Às vezes, tentamos nos proteger delas, acreditando que podemos experimentar só as positivas. Paul Ekman é professor de psicologia na Universidade da Califórnia e em 2011 publicou um livro chamado *A linguagem das emoções*. No capítulo *A Raiva* ele trabalha esta emoção que castiga. Muitas vezes, quando a sentimos queremos revidar, queremos ferir a outra pessoa. Esse querer fazer mal é muito perigoso. Se alimentada durante muito tempo, a raiva transforma-se em vínculo emocional e pode envenenar a vida. Há muitos gatilhos que ativam esta emoção. A rejeição pode suscitar a raiva, alguém tentando nos ferir psicologicamente, insultando-nos, também gera a raiva. Quando sentimos raiva é como se algo ou alguém estivesse provocando uma interferência naquilo que pretendíamos fazer. Nem sempre golpear e bater – como fazem as crianças pequenas – é a forma mais recomendada para remover uma interferência. Paul Ekman escreveu que devemos aprender a transformar o impulso de fazer mal, criando modos de lidar com as interferências. O fato é que quando mais deliberada é a ação de interferir, mais raiva nós sentimos.

O psicólogo propõe ao leitor que registre as sensações de calor, pressão e tensão quando sente raiva. Para isso, ele tanto pode imitar os movimentos faciais da raiva como pode tentar lembrar de algum episódio que o deixou raivoso. Anotar essa sintaxe corporal ou fotografá-la para saber lidar melhor com ela é uma experiência difícilíssima. Não só pela intensidade da emoção sentida como pelos segundos em que ela ocorre. Geralmente, a duração das expressões de raiva são de dois segundos – quatro já é muito. Depois se desfazem.

Para Ekman é muito importante perceber que aquilo que enxergamos dependerá do vínculo que temos com a pessoa que demonstra ou dirige a raiva sobre nós e o mais fundamental, ainda, é aprender a lutar de modo correto, sem evitar a luta. Reconhecer a raiva do outro, não julgá-la, não rotulá-la e guardar a discussão para um momento posterior, a fim de se evitar atitudes defensivas, reações raivosas e palavras prejudiciais, é revelar um alto grau de maturidade emocional.

5. A força do *pathos* e palavras para controlar a imaginação

Já dissemos algo sobre a raiva e o ódio, ao considerar perigosas essas emoções. No entanto, vale a pena considerar uma informação mais geral da pesquisa de Paul Ekman. Nela, o estudioso explora os elementos universais da emoção. Mas não só. Ekman buscou examinar a exclusividade da experiência emocional de cada indivíduo, uma vez que as emoções – culpa, raiva, constrangimento, tristeza, etc. - não possuem expressões únicas. Estas ideias pareciam-me muito interessantes e “jogavam” a favor das que eu tinha em mente. Parecia evidente que ao compreender melhor o processo de tradução de uma emoção através das expressões faciais, eu poderia ampliar o entendimento do conceito de *pathosformel* de Warburg. É evidente que o desvelamento desta fórmula não depende de compreender uma marca facial ou corporal e a partir desse reconhecimento traçar ligação genealógica com outras marcas, conforme Didi-Huberman (2014:117). No entanto, a captura dos pequenos gestos pela fotografia e a descrição minuciosa desses movimentos realizadas por Ekman me levavam a reparar nas análises das ilustrações do Planeta Saturno e na fórmula de pathos. Warburg também se ampara nas descrições e usa de muitas imagens para mostrar os vários “rostos” que essa divindade ganhou na cultura romana, na cultura grega, no renascimento italiano, nos almanaques que circularam na Alemanha nas primeiras décadas do século XVI. Ele analisou cada forma adquirida por essa

divindade, considerando os seus contextos históricos, religiosos, geográficos, filosóficos. Foi através destes testemunhos que ele pôde perceber a transformação operada na representação de Saturno e na transformação de Lutero em cometa. Ele notou que em muitas capas de almanaques, por exemplo, as imagens de Saturno sempre estavam relacionadas a qualidades negativas. O *pathos* comunicado, portanto, era sempre desfavorável a esse planeta, sobretudo, quando vinha acompanhado do seu contrário: Júpiter. Como dissemos, Júpiter era uma figura considerada altamente positiva. O mesmo ocorreu com as ilustrações de Lutero em alguns almanaques. Em um calendário, cuja publicação foi realizada pelo astrólogo Lichtenberger – inimigo de Lutero – aparecem dois monges, sendo que o mais alto deles carregava no ombro um pequeno diabo. Fácil deduzir que se tratava de Lutero. Sabendo do risco que essas ilustrações representavam, o teólogo tentou se prevenir, solicitando que fosse acrescentada uma legenda, explicando que o personagem alto era parecido com Thomas Müntzer também teólogo e seu rival. Do ponto de vista de Müntzer a reforma proposta por Martinho Lutero não era suficientemente radical. Os atributos ou assessórios usados para representar Saturno eram bem terrenos, digamos assim: associado aos camponeses, carregando uma foice e devorando criancinhas, a divindade só podia causar medo. Também Lutero inspirou muito medo para a igreja católica. Recordemos que os horóscopos apontavam Saturno como sendo o seu patrono e em 1531, quando da passagem do cometa Halley, Melâncton, anos antes, havia interpretado o comprimento e a direção da cauda do cometa como sendo a força de Lutero. Esse anúncio extraterreno avisava que este reformador desencadearia mudanças difíceis para a igreja católica.

Portanto, o conceito de *Pathosformel* não se limita ao reconhecimento de formas expressivas corporais. Os estudos de Ekman a cerca das emoções contribuíram para que percebêssemos melhor a maneira como Aby Warburg fez interpretações psicológicas dos personagens que ele estudou. Embora não tenhamos nenhum retrato onde fosse possível ver expressões de raiva ou de ódio de Lutero ou de seus opositores, temos uma escolha mais sofisticada para abordar essas emoções: o Planeta Saturno. Para cada planeta, uma emoção ou emoções correspondentes. As emoções, portanto, foram abordadas em termos simbólicos. A

fórmula visual de Saturno - trabalhos penosos, disciplina, melancolia, aspectos animalescos - foi um modelo amplamente usado pelos almanaques do século XVI para expressar e comunicar o medo que é um estado interno. Essa divindade retornou ao tempo da Reforma carregando estas características negativas. Saturno era sinônimo de medo. Portanto, Warburg entendia as imagens como portadoras de uma forte carga emocional e, ao nos relacionarmos com elas, nós entramos em contato com essa carga emocional. Aos poucos, o relâmpago, como símbolo, que tanto instigou as pesquisas de Warburg na América do Norte, junto das tribos Hopi do Novo México, fez mais sentido para mim. Quem descarrega energia elétrica sobre a terra? O relâmpago - é verdade. Mas e as imagens? Também elas poderiam funcionar assim? Que ligações existem entre o raio e a emoção? Para Warburg, as imagens irradiam forte descarga de energia emocional. Entre as nuvens e a terra, cai o raio. Também nós podemos nos fazer de terra onde imagens podem cair. Temos peso e existimos concretamente em um campo gravitacional – disse Gaiarsa (1991:5). O homem é um polo para as imagens. Elas não são criações exclusivamente para serem contempladas. Ao olhá-las, elas detonam emoções e sentimentos naquele que olha.

Vergara (2012:49) aponta duas ideias de Darwin como sendo fundamentais na composição do conceito de *Pathosformel*: a primeira refere-se à existência de um substrato fisiológico-mecânico para todas as emoções e a segunda refere-se a um conjunto de movimentos expressivos único e limitado compartilhado pela espécie humana. Ainda que não se conheçam as razões fisiológicas que permitem a fixação dos movimentos humanos, sabe-se que a repetição de um estímulo no sistema nervoso pode reforçar as mesmas reações diante de estímulos similares. Dessa maneira, o que se transmite não é só o movimento em si, mas também a relação entre o movimento e as emoções a ele associadas. É dessa forma que a nossa estrutura nervosa e muscular permite que materializemos as nossas emoções e as convertamos em expressões (Vergara, 2012:50). A ligação entre estas ideias e a fórmula de *pathos* é: se nós compartimos um repertório de movimentos, limitado e parecido, então, é possível reconhecer as emoções de medo, de tristeza, de alegria, independentemente da época em que um determinado indivíduo nasceu e da cultura a que ele pertence. Temos padrões que são transmitidos. Isso também aconteceria

na arte. Quer dizer: haveria modelos dos quais os artistas lançavam mão para expressar certos estados internos. Com eles, podiam representar movimentos corporais, atitudes, emoções, realizando uma ou outra modificação. Assim, ao mesmo tempo em que conservavam a “vida em movimento” passada, nela acrescentavam modificações concernentes ao momento histórico que estavam vivendo.

6. Projeção e empatia na imagem: como isto funciona?

O trabalho de Rosenberg Alape Vergara *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen* mostrou-se fundamental para esta pesquisa, quando eu, ainda, intuitivamente buscava materiais, leituras que já tivessem tentado aproximações ou explorações entre imagem e emoção, imagem, emoção e *pathosformel*, imagem, emoção e empatia, imagem, emoção e corpo. Foi preciso ler nos outros, para experimentar em mim, como eu comporia esse conjunto de ideias. Quando se lê assuntos aparentemente distantes, o tempo para integrá-los é um tempo que não se calcula. É um tempo de recolha, de pedaços, de muitos rodeios. Para mim, todo esse processo sempre foi mais lento, bem emaranhado, pouco evidente. Introduzir um fio novo na trama desorganiza o todo harmonizado. É uma história que recomeça. Olhar os outros para sentir em mim. A projeção também acontece com as imagens e está completamente atrelada às emoções. Vou tentar mostrar como eu percebo isto.

Em primeiro lugar, falar de projeção é reservar um ponto para falar do rosto. O rosto é o sinalizador mais fino de estados internos (Gaiarsa, 1991:115). Como não podemos saber o que ocorre com o nosso rosto, olhamos para o outro, a fim de ver o que estamos fazendo. Invisível para nós, o rosto precisa de um *outro* para tornar-se visível. Por isso, quando sinto algo, coloco um rosto para ser olhado e avaliado pelos demais. Além do rosto, o corpo exprime coisas que estão dentro de nós. Todo o corpo deixa visível o que vai no nosso interior – são ideias do psicólogo Gaiarsa.

Não concebendo as imagens como um conjunto formal de traços, Warburg procurou ver o “dentro” que as imagens conservavam. Por isso, ele observou o movimento, a colocação do corpo afetado, isto é, modificado, alterado pela emoção. É claro que ver esta vida acontecendo na presença é bastante diferente de vê-lo acontecendo na imagem. Quando o corpo transforma-se em imagem, a sua mímica viva é reduzida a uma expressão estável. Somente com os olhos da imaginação é que nós podemos devolver vida a essa imagem fixada.

Neste sentido, a imaginação tem participação especial na fórmula de pathos, pois presumimos que a fórmula funcionará se animarmos em nós o momento emocional em que o sujeito representado entrou numa determinada situação. É percebendo os gestos, o rosto, o que acontece com o corpo dele que eu começo uma resposta qualquer. Por isso, os trabalhos de Warburg enfatizam tanto a ideia de que as imagens não existem para serem contempladas. Nós respondemos a elas. Nós podemos chorar, rir, sentir raiva, alegria, nojo, estranhamento ao vê-las. Todas essas respostas, muito humanas, dizem que as imagens foram aos poucos ficando em nós. O processo é circular – bem anotou Gaiarsa (1999:115) Olhamos e começamos a nos identificar com aquilo que vemos. A comunicação vai acontecendo do nosso rosto para o da imagem e vice-versa. Nós projetamos nosso olhar sobre a imagem. Nós projetamos vida, a nossa, e... os sopros - de Michel Sèrres - acontecem nestes atravessamentos. Trabalhamos ao modo de Pigmalião: palpamos com os olhos, com as mãos, com a imaginação a imagem diante de nós e projetamos movimento nela. A imagem, por sua vez, anima por meio da sua natureza superficial a nossa imaginação. Ambos os lados são afetados pelo que comunicam. Como disse Gaiarsa (1991:203), a projeção tem imensa força psicológica. Com ela nós contaminados as coisas físicas, o mundo. Nessa massa transparente nos embolamos numa coisa só: mundo e eu. Nem sempre as consequências dessa integração são as mais felizes. De qualquer modo, a projeção é uma maneira de adaptação e orientação da nossa personalidade no mundo (Gaiarsa, 1991:204). Quando nós projetamos emoções, pensamentos, suposições sobre os movimentos que vemos, os objetos que tocamos, as pessoas com as quais nos relacionamos, nós estamos configurando o mundo em função dessa atitude. É por isso que os movimentos nunca acontecem sozinhos. Eles sempre vêm

acompanhados das emoções, dos sentimentos, dos estados de ânimo. Quando os realizamos, o outro lerá a nossa expressão, a nossa cara, a nossa posição, pois nossos movimentos sempre são dirigidos a alguém. São intencionais, ainda que em grande parte das situações digamos “estar distraídos”, inconscientes (Gaiarsa, 2000:94). Com a imagem não é diferente. Por quê? Porque a imagem é uma produção humana e como tal pode ser lida como uma projeção do nosso mundo interno, cujo meio é o corpo. Warburg “captou” essas projeções. Por esta razão, a leitura que ele faz das imagens é bastante integradora, pois a psicologia, as emoções não estão fora dos seus estudos. Evidentemente, as imagens têm a necessidade de um corpo visível. Precisam de um meio: como os almanaques, por exemplo. Do formato e do material despregam-se os afetos. Warburg leu isto. Quer dizer, leu muito além do propósito que as imagens teriam de promover o conhecimento artístico, pois as imagens carregam uma dimensão afetiva.

Passemos agora para a empatia. Ela tem muito a ver com o mecanismo de projeção e com a imitação. Nas páginas 46 e 47 da sua dissertação de mestrado, Vergara (2012) explica o que Charles Darwin entende por *simpatia*. Resumidamente, Darwin definiu *simpatia* como a repercussão da ação de uma pessoa em outra. A observação do biólogo evolucionista coincide com a do psicólogo José Gaiarsa a cerca da dificuldade que temos quando precisamos tomar consciência sobre o que acontece com o nosso corpo ao mesmo tempo em que somos afetados pelo estado emocional de uma pessoa. Quer dizer: perceber que fazemos/sentimos o que a outra faz/sente quase sem percebermos. Que movimentos nós executamos, afinal? Darwin (2004) tentou descrever com muitos detalhes a linguagem dessa repercussão.

Na atualidade, o etólogo holandês Frans de Waal se interessa muito pela questão da empatia. Ele não usa o termo simpatia tal qual Darwin, mas questionado sobre a diferença entre as duas, De Waal apenas sublinhou que, para ele, a simpatia é projetiva e quase sempre positiva. Quando simpatizamos com uma pessoa, nós tomamos alguma atitude para vê-la melhor. A empatia nos liga à situação do outro. Ligar quer dizer criar vínculo. Portanto, a capacidade da empatia tem a ver com o desenvolvimento de um “pulmão” capaz de maior abertura para novos ares, de mais ligações. Na verdade, essa habilidade exige um corpo, uma

cabeça, um coração, uma pele capaz de assimilar porosamente nosso meio ambiente (Contrera, 2012:189). E, nesse meio ambiente, entra o *Outro* que pode ser um novo livro, um texto, uma pessoa, uma imagem, uma disciplina e assim por diante. Porque é essa porosidade – argumenta a professora Contrera – que nos ensina a sermos mais empáticos. Por isso, perguntar-se sobre o quanto nós exercemos essa capilaridade, é uma questão fundamental para a criação e a recepção de muitos *outros* diferentes de nós.

No seu livro *A era da empatia*, de Waal estuda as raízes biológicas da empatia, da imitação e também da política. Para ele, há muitas definições desse termo. Porém, fundamentalmente, empatia quer dizer estar conectado com o outro. “Estamos de tal maneira no corpo dos outros que os seus movimentos e as suas emoções repercutem dentro de nós” - escreveu Frans de Waal (2010:93). Quando nós nos projetamos no interior do outro, nós estamos sentindo empatia, pois as experiências dele repercutem em nosso interior. Nós as sentimos como se fossem nossas. A empatia nos oferece um acesso direto ao *Outro eu*. Para Frans de Waal, não é a imaginação que desencadeia a empatia, é o envolvimento emocional.

Assim, o corpo ocupa um lugar especial nos processos empáticos. Conforme De Waal (2010:108), essa intensa e profunda comunicação dá um entendimento mais avançado do outro, porque as conexões corporais vêm em primeiro e a racionalização vem depois. Nós respondemos a uma identificação emocional, nós respondemos a uma imagem. Por isso, Frans de Waal falou do consolo. A gente só pode consolar alguém, se se colocar no lugar desta pessoa. Nós temos de imaginar qual seria a real situação de dificuldade, a real adversidade pela qual a pessoa está passando para ajudá-la a voltar à vida, a se desenvolver. Estudar a empatia é considerar a questão da agressividade, das brincadeiras, do conforto, porque isto - defendeu o etólogo holandês - nos faz sentir humanos.

Portanto, a empatia depende muito do corpo, do olhar. Sentimos “junto”, porque sentimos o mesmo, sentimos compaixão, simpatia. Em parte, nós empatizamos, porque imitamos o movimento. Imitar é uma forma de compreender o outro (Gaiarsa, 2000:82). Ela é fundamental para a nossa aprendizagem. Quando eu olho um jogador de futebol driblando o adversário, eu me sinto completamente

dentro da ação dele. Ou seja, dentro do meu cérebro, eu realizo virtualmente o drible. É como se eu dissesse para mim mesma: se eu fosse o jogador, a ação de driblar teria justamente este significado. Com isto, eu agreguei um significado a ação do outro equivalente ao sentido que eu atribuiria, caso fosse eu que estivesse fazendo o drible. Essa é a base neurológica da projeção.

Na página 136 e 137 do *livro da Consciência* António Damásio refletiu sobre este problema. Ele escreveu que o precursor dos neurônios espelhos foi o sistema do *como se*. Através desse sistema o estado corporal dos outros pôde ser representado no cérebro. Essa simulação representou uma enorme vantagem neurológica e social para a espécie humana. Neurológica, porque quando recordamos um evento ou imaginamos um gesto qualquer, as áreas correspondentes se ativam, como se os atos tivessem sendo praticados. Social, porque a captação pronta e profunda do que se passa na mente do outro em conjunto com os mecanismos de imitação ligados a esses sistemas especulares fazem parte da dinâmica dos processos de aprendizagem, comunicação e identidade. A empatia depende em grande parte desse sistema.

Para De Waal (2010:301), “o principal portal da empatia é a identificação. Estamos prontos a compartilhar os sentimentos das pessoas com quem nos identificamos”. Da mesma forma que o psicólogo José Gaiarsa, também De Waal entende a imitação como uma ação que estreita os laços comunicacionais. Ela tem a ver com os comportamentos sincrônicos. O etólogo observou que muitos animais têm sincronia: os peixes nadam juntos, os pássaros voam juntos, muitos animais movem-se juntos. Quando andamos ao lado de uma pessoa, acabamos por adotar o mesmo ritmo. Nas partidas de futebol é fácil observar a tendência à sincronização: todos cantam juntos, pulam juntos nas arquibancadas e fazem muitas selfies. Portanto, nós nos sincronizamos, porque sentimos prazer em imitar. “A sincronia fortalece a ligação entre os indivíduos, pois os parceiros complementam e antecipam os movimentos um do outro. Quando observamos a imitação e a sincronia vemos os vínculos e as conexões”. (2010:94) É assim que os vínculos – invisíveis que são – se materializam.

Essa explicação serve para dizer o que acontece conosco, quando vemos uma imagem. Sentimo-nos uno. Quer dizer, eu sei que o que vejo é um *outro*. Eu sei o que está do lado de lá e do lado de cá. Eu sei aquilo que sou eu e aquilo que é o exterior. Entretanto, neste encontro, não interessa focar a separação. Interessa perceber que quando eu me projeto numa imagem, eu me sinto representado. Eu vivo o que nela está. Através das minhas experiências sensoriais, da minha memória, eu *animo* aquilo que contemplo ou aquilo que crio. É a empatia que permite que eu reconheça as expressões dos outros, inclusive nas imagens, porque ao introjetá-las, eu as associo com as que possuo. Conforme escreveu Vergara (2012:48) "La imagen desencadena unos procesos de «asociación irreflexiva» que tienden a dotar de movimiento al objeto plasmado en ella".

7. A mimese: o lado interno da projeção

Christoph Wulf (2013) dedica-se a pensar, principalmente, as imagens como representação mimética e a nossa relação com este tipo. Ele articula a mimese com a imaginação e explica a relação entre estes dois elementos, dizendo que nós só percebemos o mundo por causa da imaginação. Ela é, por assim dizer, a responsável pela operação de transformação que ocorre quando transmutamos o mundo exterior em imagens e em representações. Como a percepção é diferente de indivíduo para indivíduo, o entendimento a cerca do mundo será igualmente distinto.

Com a imaginação nós podemos transformar o mundo das coisas em um mundo irreal. Essa ideia da desmaterialização do mundo real é uma ideia muito forte, pois, segundo Wulf (2013:142), trata-se de um trabalho de conversão de um mundo em um outro mundo. Neste ponto do seu argumento, o autor sublinha que a fantasia desempenha um papel chave, uma vez que é ela quem nos auxilia a tornar real o universo da imaginação.

Wulf (2013:46) localiza as raízes da mimese na dança e o seu lar na Grécia antiga e frisa que a *mimesis* tem um vínculo muito particular com a mímica e com as práticas performativas. Segundo ele, na época de Platão, o termo era usado para referir-se aos processos de imitação, emulação e esforço para assemelhar-se. Platão acreditava que os poetas e os pintores não criavam nada. O que eles faziam eram representações das coisas. Portanto, as palavras e as imagens fazem aparecer tudo aquilo que é visível. Esse fazer *aparecer e parecer* deu uma liberdade incrível aos poetas e artistas. Entretanto, o preço pago por essa independência foi a exclusão do ideal de República defendido por Platão. Aristóteles, por sua vez, entendeu a *mimesis* ligada à tragédia, isto é, as ações que se desenrolavam nas apresentações teatrais não tinham base na realidade e sim no mito. Portanto, eram representações de conflitos humanos, cujo objetivo era despertar emoções no espectador onde ele pudesse aprender algo através de uma experiência catártica. Aprender a coragem de Aquiles, por exemplo (2013:48). Então, uma coisa curiosa que há na ideia de Aristóteles é que ele começa a exhibir um pouquinho o lado interno da projeção. Como? Sublinhemos duas palavras: contágio e emoção. Elas são centrais nos processos miméticos.

Christoph Wulf (2013:51) explica que todas as ações de grande intensidade emocional disparam processos miméticos. E isso começa, quando somos ainda bem pequenos. Exemplo simples: se a pessoa que nos cuida, sorri, nós também tentamos imitar e sorrimos de volta. Respondemos por contágio emocional. Isso funciona muito nos shows de música, nos estágios de futebol, nas passeatas, quando as pessoas adotam o mesmo comportamento físico e emocional das outras, conforme já observaram Frans de Waal e António Damásio. Depois, mais desenvolvidos, transformamos o mundo exterior em imagens, assimilando-o internamente. Esses dois lados trazem à tona a noção de limite. Os homens constroem limites, orientam-se pela ideia de limite, conscientizam-se que há um limite: um lá e um cá, um dentro e um fora e assim por diante. O homem, diferente dos outros animais, sabe que tem limite. Que tem um centro. É excêntrico. Apesar de existirem limites – mundo lá e eu do lado de cá – é tudo um só ambiente. E, porquê? Porque não podemos prescindir do nosso centro, é verdade, mas podemos sair dele, nos distanciarmos dele para buscarmos vida, vento, coisas, pessoas, sol,

planetas, sonhos ... Todo esse percurso comunicativo é que vai se tornando cada vez mais interno, mais humano é muito ambíguo e ambivalente. Tudo isso Wulf (2013:65-75) teorizou, tendo por base a filosofia de Helmuth Plessner, principal expoente da antropologia filosófica na Alemanha da primeira metade do século XX. O lado interno da projeção que é a mimese assemelha-se mais a um turbilhão que acontece dentro de cada um de nós, continuamente. Às vezes mais intenso, outras vezes mais suave, mas acontece e é esplêndido, aponto de dizermos com a maior “naturalidade” que nasceu um novo mundo. Evidentemente, só para nós. E, às vezes, pode até ser para um outro que empatizará com a nossa invenção. Todavia, é assim que constituímos vida própria. A mimese – acrescentou Wulf (2013:76) ajuda o homem a produzir a sua natureza artificial. Sempre encenada. Quer dizer, quando agimos, agimos sempre observando uma prática social. E, por isso, nós não imitamos, mas criamos a nossa cena e a executamos observando a expectativa dos outros que poderá ser satisfeita ou contrariada. Por meio das nossas imagens internas, emoções, sentimentos nós criamos uma performance que se assemelha em muitos aspectos à performance dos outros, mas nunca será exatamente igual. Agimos e respondemos, recebemos e produzimos expandindo nosso mundo interno. Entrelaçamos as experiências dos outros com as nossas e assim produzimos similaridades. Não imitações, novamente. Mas similaridades. Todo o nosso trabalho é criar e expressar semelhanças. Nunca é demais destacar o papel dos meios tecnológicos neste sentido. Cada vez mais nossos modelos advêm deste universo. Nossos comportamentos comunicacionais assemelham-se a essas produções. Elaboramos cenas de festas, de perdas, de encontros, de compras, etc., tendo por base as imagens externas, isto é, dos filmes, dos vídeos, das propagandas, etc. e nos fazemos semelhantes a elas. Podemos, assim, estar e agir no mundo globalizado. Esse aprendizado mimético é criado por meio dos sentidos, não pelo pensamento teórico. Nesse sentido, elaboramos a próxima seção pensando no olhar que mistura, que funde o observador ao objeto. É o olhar mimético. Vamos explorar mais a apropriação do mundo por meio da mimese e como isso aparece nas imagens astrológicas estudadas por Aby Warburg.

8. Quando a minha cara está em quase tudo o que ilustro

Voltemos, uma outra vez, à imagem do mural que representou o mês de Abril no Palazzo Schifanoia. Há um desejo do homem de se multiplicar. Ele está no sol que tem o seu rosto. Warburg nos faz perceber como nós desenvolvemos relações pessoais com as imagens. Nós atribuímos poder a elas. Tinha-se medo delas como se fossem seres de carne e osso. Tanto é assim que ele escreve, referindo-se à crença no poder dos planetas: “Afinal, tais demônios astrais eram percebidos como potências reais e, por isso mesmo, manifestavam-se antropomorficamente”. (2014:162)

Esse conjunto de palavras - poder, potências reais manifestação antropomórfica – fala-nos de um mundo que era vivo e que falava com eles. Um dilúvio era um aviso. As forças da natureza não se restringiam à Terra. Elas se prolongavam para o espaço celestial. Não havia separação entre céu e terra. Todas essas forças se materializavam nos planetas. Cada planeta carregava uma personalidade parecida com a do deus. Todos esses diferentes planetas exerciam influência sobre os indivíduos na terra. Quanto mais pertinho o Planeta estava, mais influência ele exercia. Essa influência é o fundamento da crença na astrologia e serviu de base para as interpretações astrológicas. Como se poderia atribuir ao planeta Saturno qualidades como o poder e responsabilidade? Ou dizer que o touro trazia na cara uma expressão indômita (?), por causa das narinas dilatadas, da cabeça um pouco baixa e dos cantos da boca repuxados? São gestos que exprimem alguma emoção e sensação. O fato é que na imagem a emoção está ali, provando o que já argumentamos: que a imagem transmite emoções. Assim, atribuir um rosto às imagens, acrescentar uma asa àquele que não pode ter, atribuir lágrimas aos animais que não choram como nós é projetar uma emoção, uma qualidade nossa àquele(a) que não é como nós. Como se os canais e as formas de comunicação fossem iguais para todas as espécies e para todos os elementos. Se isto acontece, é porque o homem é o modelo. Procedendo assim, ele pode compreender o que o rodeia. O corpo do homem é a sua referência. É a sua base.

Edgar Morin (1999:175) explicou que toda a compreensão comporta uma projeção. Projeção e identificação são necessárias para a compreensão. Funcionando em sentidos contrários elas permitem que nós sintamos *como* se fosse em nós e nos identifiquemos com o que sentimos ou vemos. Simultaneamente somos *nós* e o *outro: o sol, o touro*. Isto nos permite compreender, via projeção-identificação as situações diversas.

Todas essas ideias me fazem pensar que o homem retoca o mundo. Reorganiza-o. Dá nomes. O homem humaniza o mundo. Mas ao projetar, ao cobrir o mundo com a nossa humanidade, não podemos pensar que estamos numa rua de mão única. Conforme argumentou Edgar Morin, ao projetar-me, de volta, eu recebo o efeito dessa projeção sobre mim. Sou ação e sou passividade. Atuo e incorporo. O homem é um *designer* – escreveu Vilém Flusser (2007). Esse sol com um sorriso é uma marca, um testemunho de como o homem desenvolveu o seu espaço, desenhou-o.

A nossa ação de projetar não vem de cima, quero dizer, como se deuses fôssemos e, de lá do alto, ela caísse sobre as coisas. Não. Ela vem de dentro. E, para cada coisa que vemos, criamos um rosto. Não se trata de um código alfabético para ser decifrado. Também ele compõe esse rosto. Mas não se limita a esse cálculo. James Hillman (1993:14-18) disse tratar-se de uma fisionomia a ser encarada. Por isso, o sol pode falar. Pode encarar-me. Por isso, o touro pode espernear e se impacientar. “Veja-o na sua indocilidade.” Assim, quando olhamos este fragmento de mural não há como evitar pensar: diz o sol: “olhem, é assim que vocês me imaginam. Essa é a minha configuração. Eis a minha forma.” Eu duvido que o sol conteste essa forma de o imaginarmos. Não que tenhamos qualquer poder sobre ele, porque o podemos imaginar. Imaginar não é encerrar as coisas num círculo. Entretanto, sem esse ato infantil, que mundo teríamos?

Talvez, nesse exercício de imaginar a alma do sol, do touro, do signo de Aquário, o mais difícil seja escutar essa voz que retorna. Escutar essa psicologia do mundo que não é possível dentro de um paradigma mecânico, puramente formal e abstrato. Pensar magicamente, isto é, reconhecer que os objetos não são inanimados é a parte mais perigosa no homem. É onde ele sente diferente, sente-se

integrado ao ambiente, sente-se *demens*. As coisas estão vivas. Elas têm as suas próprias imagens.

Só mais um pedacinho

O pensamento mágico cria uma profunda transformação, cria uma metamorfose. Gaiarsa (1996:12) afirma que “o vivo só se desenvolve incorporando o mundo, gerando em si mesmo a forma a tolhê-lo, gerando o microcosmo dentro de si, a fim de melhor se situar, se haver ante ele, dentro dele e até contra ele”. Essa ideia está totalmente de acordo com a ideia defendida por Warburg de que as imagens eram criações que ajudavam o homem a se orientar no mundo.

Os murais estudados descreviam e ilustravam um mundo cheio de monstros e de divindades com os quais o homem poderia aprender muitas coisas: por exemplo, aprendia a escolher mais acertadamente o que e como deveria proceder. Os passos eram guiados pelos passos do céu. Quer dizer, o movimento lá do alto ditava o movimento aqui embaixo. Havia uma correspondência mais ou menos alinhada. Já dissemos isto. Entretanto, vale a pena repetir a ideia, porque ela diz mais. Ela diz que o homem experimentava mimeticamente o mundo. Construía semelhanças entre si e o mundo exterior. Lendo as estrelas, atribuindo-lhes personalidade, humor, qualidades - todas humanas – explorava os planetas, o sol, o espaço. Eles interpretavam magicamente o mundo no qual as coisas tinham alma e respondiam a eles, tomavam forma através do processo de igualar-se, assemelhar-se (Wulf, 2013:80). Quando agimos assim, chegamos mais perto, criamos familiaridade para sobreviver. As imagens em Schifanoia mostraram que os deuses gregos dançavam nas mais altas esferas. Comandavam lá do alto a vida, renovados.

Todavia, hoje, desmistificamos o céu. A ciência fez e faz isso. Mas o que é desmistificar? E quando fazemos isto, o que ocorre conosco? Tiramos a parte mágica. Vemos os aspectos físicos, vemos mais matematicamente, mais abstratamente. A representação, portanto, já mudou. Entretanto, essa consciência astrológica não desapareceu. Ainda que a astrologia pouco ou nada tenha a ver com o que é publicado nas colunas de jornais diários, nós carregamos pingentes, pulseiras com um signo que acreditamos reger nossa vida, que acreditamos que nos representa. Eu sou de Peixes, eu sou de Áries, portanto, sou mais impulsivo, mais

combativo e assim por diante. Nos seus estudos, Warburg, quis destacar exatamente esse lado: o da superstição, o da irracionalidade que viceja em nossos dias apesar das tecnologias digitais. Inclusive, apesar de sabermos que nenhum deus ou nenhum monstro atua de lá sobre nós. O céu tornou-se uma imensidão, um espaço desconhecido.

PARTE III



Fig. 7. http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/warburg/

1. O ritual da serpente ou como conduzir as coisas para dentro de mim.

Falta dizer algo mais a cerca do tema da incorporação, da mimese e da empatia. Estão imbrincadas e merecem maior desenvolvimento. Por isso, além do trabalho a cerca da *arte italiana e da astrologia internacional no Palácio Schifanoia*, da *profecia da Antiguidade Pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*, incluí a leitura de outra publicação de Warburg: *O Ritual da Serpente*. Isso, porque uma das

ideias centrais na sua teoria da imagem é a ideia da incorporação. Começemos, então!

2. Energia e inversão

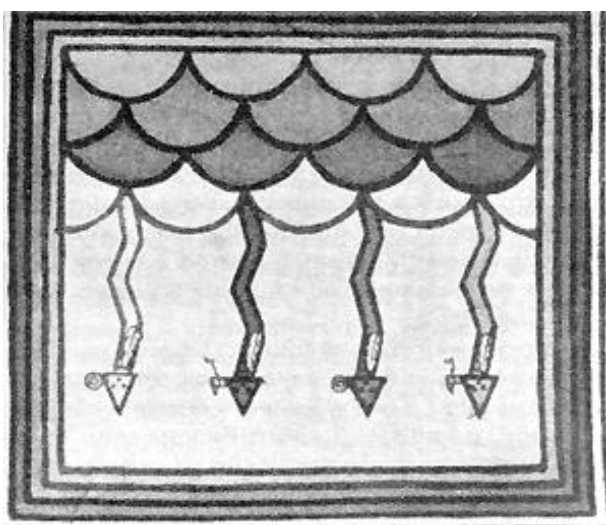


Fig. 8. http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/warburg/

O desenho acima faz parte dos objetos e das informações que Aby Warburg recolheu durante a sua visita à tribo Hopi, no ano de 1896, cuja vida se desenvolve no Novo México, região dos Estados Unidos da América. Das imagens que fazem parte do seu trabalho, a reprodução da *Serpente como relâmpago* é especial para este tópico. Não vou usar a leitura que Warburg fez deste desenho. Elas aparecerão referenciadas em muitos momentos deste trabalho.

Nuvens e setas dominam a cena do desenho. Setas descem das nuvens. O que pensar? A inversão não vem de cima. A inversão vem de dentro. Do corpo e da alma – como sabemos. Para fazer uma representação daquilo que ocorre quando invertemos situações que nos desfavorecem, alguns imaginam que ela desça do céu. Como um raio, como uma flecha. Uma chuva. No desenho, todos esses elementos caem das nuvens. São forças poderosas. Na terra, o correlativo do raio,

em forma de seta, é a serpente: pela forma em ziguezague, pela periculosidade. No desenho não aparece, mas as serpentes do deserto voltam para o céu. Céu e terra ligam-se intermediados por esses elementos. Para caírem assim sobre nós ou para surgirem do nosso interior precisam de energia. A inversão, como um processo semiótico interno e cultural, transporta energia. A inversão comanda os símbolos - escreveu Didi Huberman (2013:362). Embora não esteja claramente estampado o que é invertido, sabemos pela narrativa da viagem de Warburg tratar-se de cerimônias organizadas pelos indígenas em torno da serpente, animal símbolo da chuva. Então, o que se invertia neste ritual? Que transformações ocorriam? Invertia-se o valor negativo que a serpente ainda recebe em muitas culturas. Invertia-se a emoção que sentiam. No lugar do medo, os dançarinos Hopi imaginavam como deveria ser o mundo de uma serpente. Codificavam os seus gestos e as suas palavras para mobilizar o animal. Criavam, assim, um ritual. Construía uma nova identidade. Ou alguém acredita que eles permaneciam os mesmos, quando nesta celebração, magicamente se transformavam nesse *outro*? O ritual ajudava a digerir o medo e fazia nascer o símbolo.

Entretanto, Warburg observou muitos outros símbolos e, por isso, todo este assunto envolve a ideia da mediação. Os símbolos são mediações com o mundo. A representação mostra como os símbolos materializam a inversão. Não se mata a serpente durante a prática cerimonial, ao contrário, mantém-se com ela uma relação de empatia positiva. Antes da cerimônia, Warburg explicou que depois de capturadas, lavadas, quer dizer, benzidas eram jogadas num *kiwa*, espécie de um aposento sagrado. Depois, retiradas da escuridão, eram levadas até um cercado de madeira, junto a arbustos. Durante o culto, elas eram levadas à boca por um dançarino. Havia muitos auxiliares que participavam nessas mudanças de lugar, pois elas saíam da proteção do *kiwa* onde estavam para ocuparem o centro das danças. Todo esse espaço é transformado. Homens e serpentes dançam juntos. Pode soar absurda essa frase, mas é isso que ocorre. A figura 6 mostra uma encenação de como esses homens se sentiam integrados ao entorno e de como traziam isto para dentro de si mesmos. Para encenar essa associação, a empatia entrou em ação ao possibilitar que eles sintam o ponto de vista do animal, do raio, ao mesmo tempo em que se projetam nestes elementos. Por isso, temos a percepção de que tudo tem

vida e sente. Os arbustos, as árvores, as serpentes não sentem como nós, mas por meio da empatia nós lhes damos essa perspectiva. Nós estendemos a nossa humanidade a eles também. E, ao fazermos isto, comunicamos como constituímos o nosso universo social. Na verdade, como dialogamos com o mundo. Quando agimos empaticamente, a experiência de união com o outro nos proporciona um sentimento de religiosidade. De modo que experimentamos um intenso sentimento de fusão. Nós nos desdobramos e desdobramos e depois voltamos à forma inicial - modificados. Gostamos muito de comunicar e contagiar os outros com as nossas emoções. A figura do dançarino que segura a serpente entre dentes é, neste sentido, espetacular. Com extrema beleza ele dança com o perigo que o ameaça. É um jogo. O dançarino sabe. Sabe a serpente? Sabemos nós que olhamos e embarcamos nos movimentos. Ele se contorce, imita-a. “Silêncio! Ele está criando.” Aos meus olhos, a imagem do dançarino aparece assim: como um Brama, um deus hindu, vestido de força criadora.

Warburg testemunhou indiretamente – porque através de documentos - essa criação. Disse ser um retorno do culto orgiástico a Dionísio, onde as mênades dançavam com cobras vivas enroladas aos cabelos. Com uma importante diferença: em uma das mãos, elas carregavam o animal dilacerado. Bem assim:



87. Mênade dançando. Paris, Museu do Louvre.

Fig. 9. Mênade dançando. Paris. Museu do Louvre.

Eu demorei muito tempo para perceber essa *semelhança*. Para entender essa aproximação. Passado, presente, futuro não estão alinhados. As imagens não estão estacionadas neles. Aos saltos – como o dançarino e a dançarina – elas reaparecem. Novamente, eu demorei a perceber essa *variação* tão evidente para Warburg, mas tão difícil e escondida para mim que sei pouco sobre os *intervalos*. “A sobrevivência advém das imagens” – escreveu Didi-Huberman (2013:152). E, por isso, as imagens são de fato as mediadoras dos tempos. “Encantemos essa serpente” – diriam os sacerdotes doutores. Encantemos para que o eterno retorno do mesmo, não ao pé da letra, reviva (Didi-Huberman: 2013:151-152). Isso me faz compreender que as imagens têm um poder condensador muito grande. Ambos os registros acima se fazem referência a uma memória de uma gestualidade pertencente a sociedades diferentes e distantes no tempo e na geografia. Porém, tanto a imagem do dançarino hopi quanto a imagem da dançarina grega conserva uma memória mais antiga e comum aos dois: preservam a nossa comunicação mais primitiva, a gestualidade mímica, e as emoções mais básicas e universais. As

imagens deram visibilidade e conservaram todas essas preciosas informações. Faz sentido imaginá-las como rastros. Fragmentos. Entretanto, vale dizer que esse registro de movimento de um momento do ritual Hopi e do ritual Grego é já uma elaboração das emoções do medo e do êxtase onde um pode se transformar em outro.

Nem todos os estudiosos estão de acordo com o paralelo entre as duas imagens de serpentes – a dos Hopi e a da Mênade. David Freedberg (2013:100-1005) argumentou que os índios Hopi não sentiam medo da serpente. Freedberg defendeu esta posição, porque um dos objetivos do seu livro *Las máscaras de Aby Warburg* foi mostrar que a polarização que Warburg via nas imagens da serpente, compilada de contextos culturais muito diversos, não era sustentável de todo. O ritual da serpente constituía um exemplo de não enquadramento no atlas warburgiano, pois os movimentos efetuados pelos dançarinos durante a cerimônia hopi em nada recordavam os movimentos frenéticos das mênades dançantes. Pelo contrário: no ritual, os gestos eram bem controlados, racionais e tranquilos (2013:63). Ele escreveu também que não havia luta. Existia uma familiaridade entre um e outro e isto os unia em nível espiritual. Juntos, convertiam-se na terra. Para Freedberg (2013:55), no contexto hopi, a serpente não carregava nada de demoníaco, nem estava associada aos infernos como nos mitos europeus. Portanto, ela não salvaria ninguém. Essa ideia de domínio e distanciamento dos próprios demônios era uma interpretação de Warburg. Na perspectiva deste historiador de arte (2013:78-81), Warburg não olhou para o símbolo que poderia ocupar o lugar de redondor: as casas que crescem da terra. Elas são um exemplo da estaticidade e da racionalidade. Exatamente o oposto daquilo que Warburg procurava: o movimento. Considerou que esta arquitetura teve um impacto profundo sobre a mente das pessoas daquela cultura. A investigadora Filomena Molder (2014:206) também compartilha deste ponto de vista e escreveu que o encontro de Warburg com os Índios Pueblo fez-se pela escada e não pela serpente. A função da serpente será a de reativar o vínculo entre o céu e a terra. Ela observou que Warburg omitiu a única manifestação da serpente entre os Gregos e que poderia ter feito a ligação entre Atenas e Oraibi (2014:209). Tratou-se da figura de Zeus que, muitas vezes, nos mitos aparece como força vinda do céu na forma de um raio ou se manifesta

como serpente. Ela sublinhou que os movimentos de subir e descer pela escada não tinham nada que ver com a ambivalência antropológica.

Da perspectiva de Freedberg, temos, então, dois rituais com sentidos diferentes. Um em que a dançarina grega tenta controlar o seu medo, matando o que o simboliza e outro onde não se quer destruir a angústia e o medo sentidos. Como se disse, os dançarinos Hopi entravam em relacionamento com a serpente, a fim de apaziguar as emoções que sentiam. Eles tentavam elaborar o estress social através de um símbolo.

Nessa completa exibição, não há como deixar de olhar o corpo, o nosso mediador vivo. Ele recebe, produz, armazena e comunica nossos estados internos. Igualmente, não há como não nos deixarmos conduzir pela liberdade dos movimentos que ambos expressam. Não são moderados: os braços estão bem elevados, os pés parecem bater firmes e ritmados no chão. Os trajes que vestem são soltos e reduzidos. Pés descalços, cabelos soltos, emoções à solta. Esse “traço carregado de energias psíquicas” comunica emoções que não podem ser contidas. Por isso, eles parecem tão fora de controle, tão fora do nosso alcance, das nossas mãos. Não podem ser presos. Ambos – homem e mulher - parecem pisar em terra estranha. Uma viagem que eu, talvez, nunca possa fazer. No entanto, as suas imagens sensibilizam-me. Moveram-me internamente. E eu, como leitora, realizei imagetivamente esse movimento. Como não ser sacudida pelas imagens acima? Elas conservaram essas emoções. Retiveram energias corporais. Está representada aqui uma forma de agir e de sentir uma dada emoção num determinado contexto. Nós conseguimos identificar essa agitação e a sua externalização que ficou guardada na imagem. Apesar de na atualidade enviarmos e armazenarmos imagens através de aparatos técnicos, o corpo é, naturalmente, um lugar de imagens - sublinhou Hans Belting (2007:71) ao destacá-lo como o mais importante mediador.

3. O símbolo e a emoção: é com esses dois elementos que se sobrevive.

O subtítulo, ainda que geral, quer enfatizar a ligação construída por Warburg entre símbolo e emoção. Como vimos há pouco, essa relação é tão conexa que ao abordarmos um, o outro aparece junto. Na sua teoria a cerca do funcionamento das imagens, a base de sustentação do conceito de sobrevivência é construída com estes dois elementos.

Quem nutre os símbolos? A imaginação. É ela que faz com que a imagem e o sentido se unam dentro de nós – diz Vergara, citando Vischer (2012:121). Todo processo acontece internamente. Christoph Wulf (2014:14) observa que a estrutura representativa da imaginação é paradoxal. Ou seja, a imaginação que é uma energia, faz com que objetos, sensações e pessoas ausentes possam estar presentes. Isso é mágico! O que o dançarino faz aparecer com a sua dança? Ele faz aparecer essa conexão interna que experimentou. Mostra que eles – a tribo Hopi - não se renderam ao fluxo das coisas (Reinaldo, 2015:13), pois como dissemos, o ritual é uma tentativa de se colocar ordem no caos e de lutar contra ele. O dançarino evidencia uma forma de relação com o mundo. Uma forma que eu não sei se compreendo, plenamente. Eu já escrevi: apesar de estarmos no século XXI, de continuar a ser o tempo dos aviões e da internet, eu não ultrapassei inteiramente os meus medos diante de situações adversas ou de pessoas de outras culturas que, para mim, são verdadeiros desconhecidos. Eu continuo, apesar do progresso tecnológico e científico, a responder projetivamente a essas experiências. Eu continuo a escrever trabalhos científicos personificando-os – ao que parece cada vez mais! Por isso, é válida a questão: Como enfrentar o medo - esse monstro? Esta pergunta faço eu e faz o dançarino da fotografia. Ao alcance dele está a criação simbólica. Pela dança e com uma máscara ele pode diminuir o terror que a serpente, esse símbolo vivo, provoca, concedendo-lhe um novo significado. Se ele acredita que pode controlar e manipular o medo, também eu acredito que escrevendo posso criar a minha dança e espantá-lo para longe. Enquanto os dançarinos dançam criam imagens de si mesmos. Criam duplos deles próprios. Essas imagens são a vida

interior sendo projetada para fora e vivificando os objetos e demais seres ao redor. É magia? É comunicação?

Outro dia, eu corri para tirar a minha plantinha do vento. Pensei: coitadinha, venha cá! Eu te salvo desse vento doido! Eu lancei sobre ela e sobre o vento diferentes percepções e pensamentos. Fiz movimentos, imitando um salvamento. De volta, eu imaginei a minha “dinheiro-em-penca”, dizendo: ufa! Obrigada! Em ciência chamamos esse trânsito de *reflexão*. Ao mesmo tempo em que projetamos para fora a nossa vida interior cheia de emoções, introjetamos essa vida de volta num processo contínuo de animação. Por essa razão o símbolo tem tanto poder. Ele nos afeta, porque nós o enchemos de vida, de carga benéfica ou maléfica que ele conservou – fez memória. Nós reagimos diante dele. Os índios Hopi reagiam ante a serpente dotada de poder benéfico, pois ela era reconhecida por todos como a divindade da chuva. Igualmente, os crentes reagiam ao Planeta Saturno, pois acreditavam na energia deste astro como causador de má sorte. Creio que a palavra deste tópico é tentativa. Embora tenhamos destacado nesta parte do texto apenas um aspecto – o positivo para a serpente e o negativo para o planeta - é pertinente lembrar, conforme Vergara (2012:112), que o trabalho de Warburg foi pesquisar de que forma o poder bipolar das imagens e dos símbolos se mantém e sobrevivem através das épocas. A nossa relação com os símbolos nunca permanece a mesma. Ela vai se modificando ao longo da vida. O contexto do ritual da serpente mostrou um tipo de vinculação com este símbolo. Warburg fez uma pesquisa extensa a cerca das culturas por onde ele circulou. Constatou, por exemplo, que em passagens bíblicas, a serpente apareceu representada tanto como um ser divino, como um signo do mal. Esta mesma ideia foi observada, quando Warburg escreveu o seu trabalho a respeito do Planeta Saturno. Ele contou através de muitas imagens – já vimos algumas - como Dürer “contrabalançou” o poder de Saturno ao acrescentar, numa gravura de metal chamada *Melancolia I*, o quadrado mágico de Júpiter (deus benéfico). Mas, não só. Warburg observou que o pintor também remodelou a figura do anjo, fazendo-o parecer mais com “um trabalhador humano e pensante” (Waizbort, 2015:187). Escreveu Vergara (2012:127-130): por meio da reflexão, da meditação e da criatividade o poder nefasto de Saturno foi domado. Portanto, as emoções projetadas e recebidas dos símbolos também se transformam. Na raiz do

conceito de símbolo está a projeção emocional. As nossas conexões com as imagens se dão por meio dela. Nós não expulsamos completamente os deuses do céu e o medo que eles podem provocar. É certo que nós não colocamos mais as nossas forças básicas – impulsos, necessidades, motivações – nos astros. Racionalizamos um pouco mais e aprendemos que eles simbolizam essas forças. Este conhecimento é válido para aqueles que acreditam na astrologia. Nós nos distanciamos mais – escreveu Warburg – e isso possibilitou um espaço de reflexão, de racionalidade maior (Waizbort, 2015:17).

4. O observador e as condições de ilusão segundo E. H. Gombrich

O capítulo ‘Conditions of illusion’ no livro *Art and Illusion* de E. H. Gombrich oferece uma contribuição importante para esta dissertação. Vou começar minha leitura, destacando a multiplicidade de imagens que encontramos nesta seção do livro. Na sua história da arte, por assim dizer, Gombrich reserva espaço para imagens originadas de contextos diferentes do erudito. Por isso, durante a leitura, temos a oportunidade de entrar em contato com imagens que cumprem funções comunicacionais muito diferentes entre si. Temos, então, propagandas, pinturas, pintura mural, cartazes, caricaturas, esboços de desenhos, entre outros exemplos de representações.

Vai neste destaque inicial a necessidade de repararmos logo no seguinte: a projeção e o observador serão os pontos-chave neste estudo. A ação de projetar não acontece, se o observador não desempenhar o seu papel de agente cooperador, recuperando as pistas icônicas deixadas pelo autor. Como se vê, é esperado que esse trabalhe as ‘deixas’, a fim de reconstituir os sentidos das imagens. Evidentemente, não se trata de ‘seguir um passo-a-passo’ bem comportado. De fato, o observador tem diante de si a possibilidade de recriar aquilo que vê. Lembrando, entretanto, que, quando se trata da interpretação das imagens, todo sujeito-observador terá de lidar com códigos complexos e altamente

convencionalizados. Neste encontro, ele poderá negligenciar algumas formas e se deparar com outras. Deduz-se destes argumentos que o observador deseja ser 'iludido' pelo pintor, desenhista, caricaturista, fotógrafo. Temos aqui uma experiência de via dupla onde os dois lados são essenciais para o processo.

Uma vez esclarecido isto, fica mais fácil trazermos para o conjunto, o tema da empatia já abordado nas seções anteriores. A empatia é a faculdade da lealdade ao companheiro (a) – digamos de forma mais livre. Tanto os homens quanto os animais compartilham dela. Embora tenha uma raiz biológica, também ela precisa ser aprendida no interior das culturas. Diz a etologia - disciplina que estuda o comportamento humano e animal - que nós precisamos, por exemplo, aprender a consolar o outro e a sermos solidários com aqueles que precisam da nossa ajuda. Estes comportamentos considerados corriqueiros são, na verdade, importantes demonstrações de que somos sensíveis aos problemas alheios e, por esta razão, esses têm uma participação fundamental na constituição dos vínculos comunicacionais humanos.

O etólogo holandês Frans de Wall (2013) dedica-se, entre outros interesses, a estudar os comportamentos empáticos. No seu livro 'A era da empatia' lemos que em situações estressantes, nós tendemos a buscar o conforto através do abraço, da aproximação, etc. Ele chama a atenção para o que acontece com o corpo e diz: quando o outro se expõe diante de nós com o seu problema, o seu modo de ser, as suas necessidades, nós fazemos o mesmo diante dele. Até bem pouco tempo, o estudo desta capacidade não era levado muito a sério pela Ciência, sendo a empatia muitas vezes relacionada a fenômenos sobrenaturais como a telepatia.

Agora, podemos nos perguntar: de que maneira este tema ocupa um lugar na teoria da projeção de Gombrich? Ocorre que este historiador de arte retirou o miolo das qualidades da empatia e construiu com ele a ligação entre a função do observador e a da percepção na representação pictórica. Vamos esclarecer melhor este ponto: novamente, a meu ver, Gombrich dá um largo passo, quando considera no mundo das imagens visuais a nossa colaboração, porque ele entende que nós completamos aquilo que vemos. Nosso comportamento é de leitores colaborativos, 'imaginadores', mostrando, assim, que uma imagem não é o seu suporte, nem o

autor dela, nem a mídia tão somente, mas é também o observador e o seu olhar cultural que formam a quarta ponta nesta construção.

Ter a capacidade de nos colocarmos no lugar do outro significa que nós conseguimos nos imaginar no lugar do outro. Em ‘condições de ilusão’, Gombrich vê a projeção - e a empatia - acontecendo quando o observador é capaz de ler os traços icônicos, os sinais formais deixados pelo corpo do artista. Vamos, novamente, exemplificar com três situações bem concretas. A primeira: ver nuvens, carneirinhos, um pé, um rosto em manchas e em formas abstratas é projetar. Porque o divertido não é chegarmos a um acordo sobre a imagem vista. O divertido é percebermos a nossa capacidade de imaginação acontecendo. A partir desses borrões nós evocamos figuras que conhecemos ou imaginamos. Na projeção vale quase tudo. Como dissemos, a preocupação sobre como chegar a um resultado universal, a uma imagem comum é o que menos importa.

A segunda situação: também demonstramos empatia, quando não lemos como erros ou borrões as garatujas que as crianças desenhavam. Nós nos identificamos com ela e o seu prazer pelos enganos que as interpretações podem gerar. É que perante uma imagem nós criamos expectativas. As imagens, portanto, têm essa força de despertar a nossa capacidade projetiva. Deixam-nos a espera de... Por isso, eu acredito que as crianças – mas, não só elas - adoram explorar esta face mágica que as imagens carregam. Vale lembrar, conforme Gombrich, que toda interpretação é um exercício a cerca das possibilidades de sentidos de uma imagem. Não entramos neste processo de mãos abanando. Ao invés disso, trazemos uma imagem pré-formada, advinda da nossa experiência no mundo e vamos comparando com a imagem criada e apresentada pelo artista. Quando elas se encaixam uma na outra, nós dizemos que houve compreensão do texto, da possível junção das imagens. Um terceiro exemplo vem da publicidade. Ela explora bastante a ação de projeção do público e tira partido da ambiguidade.

Dentro do conceito de *pathosformel* de Warburg também podemos ver a projeção atuando. Por exemplo: nós somos capazes de captar o êxtase da imagem da dançarina grega, porque, quando olhamos para o desenho, é como se a imagem efetivamente encarnasse o estado de quem se encontra transportado para fora de si

e da realidade imediata. O mesmo se pode dizer do vigor e da energia que o dançarino Hopi comunica. A cabeça para trás, os braços levantados, cabelos e roupas soltas - em ambos - constroem este dinamismo. A nossa imaginação proporciona a semelhança, o movimento do corpo. Dentre os vários pontos interessantes que a dissertação de Vergara (2012) abordou o uso excessivo de superlativos das expressões em Ghirlandaio merece destaque. Tem tudo a ver com este assunto. Vergara (2012:113-114) escreveu que Warburg observou o perigo de se perder a força das expressões, quando o artista aumenta alguns traços para conseguir uma expressão fisionômica mais autêntica que a usual. Não se trata de representar exatamente as expressões. A força da *fórmula de phatos* e das imagens depende também da nossa participação. Repetindo: nós completamos a dor e o êxtase desenhados, pintados, fotografados...

Com estas informações ficamos, então, sabendo um pouco mais porque motivo o mecanismo da projeção é um importante apoiador para a representação. Como dissemos, o suporte e as intenções do autor não são suficientes na construção da representação pictórica. As limitações próprias de cada um destes elementos abrem brechas e dão chances ao observador para preencher o que vê. Porém, também ele é cheio de imperfeições. E, porquê? Porque a visão humana seleciona e recorta, descarta e constrói em concordância com a cultura a que os indivíduos pertencem. As imagens dos *outros* podem ser alvo de preconceito e de dificuldade de aceitação. Também isto faz parte do trabalho da representação. A figura do observador ou do espectador será retomada mais adiante, pois ela ocupa importante lugar na teoria da imagem de Aby Warburg.

5. Uma pequena nota à contribuição de Charles Darwin

Indiretamente a obra *A expressão das emoções nos homens e nos animais* do biólogo evolucionista Charles Darwin já aqui apareceu. Entretanto, a leitura deste texto despertou a vontade de escrever uma pequena nota a seu respeito. Há alguns anos que *A expressão das emoções* é parte daquele conjunto de livros que vamos comprando para um dia, talvez, os ler. As aulas da disciplina de Análise de Espetáculos, ministrada pela professora Dr^a Anabela Mendes, mostraram que eu já não poderia deixá-lo para o “segundo tempo” (expressão do futebol).

Darwin construiu as suas descrições a partir das próprias observações e das pesquisas que colheu dos seus colegas da academia inglesa e fora dela. De imediato, eu percebi que as suas exposições falavam todas de encontros muito especiais. Não eram somente com pessoas, eram com seres de patas, penas, unhas, bicos, presas, orelhas que se mexiam, abaixavam, levantavam, encolhiam para recolher ou afastar as informações que chegavam do redor. O cinema – também a literatura – nas suas produções ficcionais acrescenta essas orelhas, por vezes, mais pontudas e menos peludas aos personagens humanos como se fossem antenas para ampliar a capacidade auditiva comunicativa do seu portador.

No que se refere às emoções básicas, não faz sentido levantar um muro separatista entre nós e os animais. Também eles sentem (e escondem) a dor, experimentam a impaciência, oferecem afeto, sentem raiva, medo, etc. Eu li com grande empatia e compaixão, as observações de Darwin a cerca do pior sofrimento para nós e para os animais: o medo. Um gato com bastante medo, imediatamente, começa a soltar alguns tufo de pelos, comunicando o seu estado emocional diante do estresse a que está sendo exposto. Os meus gatos - Michael Jackson e Mimão – sentem-se assim. É preciso passar a mão desde a cabeça até o rabo para acalmá-los e envolvê-los com as mãos, formando uma grande concha. E mesmo assim, só isso pode não funcionar. Mimão há dias sumiu depois de a muito custo conseguir levá-lo ao veterinário. Apesar de o tocarmos gentilmente durante a consulta, ele só aparece para comer e beber, tendo ainda a faixinha de pano em volta das orelhas. “Ele não confia mais em mim?” A casa onde ele nasceu e passa a maior parte do

tempo debaixo das árvores ou nos cantos da varanda é o céu para o meu gato. Tirá-lo dali é sempre colocá-lo em situação de desconhecimento. Nessa intercomunicação entre nós nem sempre a minha intenção é lida por ele com bons olhos. “Gato lê intenção?” Gato lê gestos, movimentos, cheiro, tudo concreto. Quando Mimão me deixa pegá-lo, ele faz a minha “imaginação tátil” trabalhar (Peskoller, 2014:103-110). Eu posso captar muitas sensações corporais: ele é pequeno. Eu o tenho a minha frente, no meu colo, esticada rente ao chão. Não há nenhuma mediação entre nós. Todos os gestos são leves, vagarosos, preguiçosos. E por uns breves momentos o meu mundo é mosqueado por esse outro. Em que nos “transformamos?” Eu e ele? Essas pequenas experiências tão cotidianas são aulas de autodescoberta – pelo menos para mim. Tanto é assim que as ideias de Frans de Waal a cerca da base da nossa sociabilidade fazem completo sentido. Ele atribuiu esse papel à natureza, não ao homem. Quando estamos assim, espichados no chão da cozinha, eu o faço, porque quem me convida é meu gato, não sou eu. Trocamos ligações nesse nos deixar estar. No mundo animal, a expressão das emoções está ligada diretamente ao contexto imediato e a sua biologia.

Darwin e eu lemos momentos sensíveis. De forma muito diferente - evidentemente. Darwin descreve ao pormenor tudo o que acontece com o corpo dos animais e do homem enquanto a emoção acontece. Não sei se ele se emociona junto. Se o faz, não registra de maneira tão transparente. Até o capítulo cinco as expressões dos animais estão em evidência. Depois, são descritas as dos seres humanos. Desde o primeiro capítulo, eu comecei a me perguntar sobre que elementos eu teria de reparar, tendo em mente os aspectos relevantes sublinhados por Rosenberg Alape Vergara na sua dissertação. Se não disse claramente, o objetivo de Vergara era rastrear elementos teóricos tomados de outros campos de conhecimento (que não só a história da arte) por Warburg para fazer uma reflexão sobre a noção de símbolo proposto por este estudioso.

Então, o que mais chamou a minha atenção foi a capacidade de observação de Darwin. Ele anotou com apuro pormenores dos movimentos de que foi testemunho. O rosto foi uma parte que ele observou bastante. Os recursos técnicos de observação não foram muitos: vemos desenhos de animais em estados afetuosos e em posição de ataque, etc. e algumas fotografias em instantâneo das

“caras” que os bebês fazem quando choram, de homens e mulheres quando estão tristes, alegres, também. Darwin reparou nas dobras que se formam quando erguemos o lábio superior e nos sinais mais precoces do choro. Darwin observou quando os cantos da boca são puxados para baixo e disse que esse sinal de desânimo é tão universal “que já quase proverbial.” (2001:167). Ele também observou que as sobrancelhas e a testa modificadas pela tristeza ou ansiedade são exatamente as mesmas quando estamos sob o efeito de extrema luminosidade (2001:177), que dificilmente podemos apontar qualquer diferença entre o rosto molhado de alguém que acabou de chorar por um acesso de riso ou de uma crise de choro (2001:195), que o movimento dos olhos para expressar a devoção é o mesmo quando o sono, um desmaio ou a morte se aproxima (2001:205) entre outros exemplos. Ou seja, um mesmo movimento serve para expressar emoções, às vezes, até contrárias. Essas ideias foram bastante férteis para o conceito de *pathosformel*, pois Warburg observa que alguns gestos de emoção extraídos da antiguidade foram reutilizados na arte do renascimento com o seu significado invertido.

6. O espectador: apaixonar-se e desapaixonar-se

Sem dúvida, o espectador é uma figura que participa desta sobrevida. Muito do que li, escrevi, observei vem de mim, vem, evidentemente, das interpretações dos autores expressos no texto e na bibliografia. Falamos, portanto, de captar, capturar ideias, emoções. Nós fazemos de *conta que, como se* aquilo que vimos provocasse medo, estivesse em movimento, dançasse conosco. O 3D acontece dentro de nós. A imaginação é esse 3D – a terra prometida pelas tecnologias de imagem e de som que querem imaginar no nosso lugar. Eu prefiro o que vai dentro de mim.

Tomar distância das coisas para poder ver melhor, pesquisar melhor, melhor pensar. Exatidão! Warburg expressou a questão do distanciamento numa pesquisa

sem fim e que eu demorei a compreender do que se tratava. Ele capturou o problema do exagero lógico e da razão versus os excessos da magia e do mito na construção do nosso conhecimento a cerca da realidade. Ele contou esse problema – que é nosso - escolhendo o caminho das imagens. Problema nosso, problema também meu. Raras foram as situações em que pude observar-me observando. Dizer o que ocorreu quando em determinada situação de vida senti forças inconscientes invadirem a consciência. Dizer que ao deixar-me sucumbir pelos sonhos e emoções, perdi a orientação temporal. Dizer que o mesmo símbolo que me fez perder o rumo ajudou-me a dirigir essa energia conscientemente. Como isto aconteceu? E depois? Houve transformação? E mais uma infinidade de novas perguntas que depressa nascerão sem resposta. É sempre – ao que parece – uma história de apaixonamento. É sempre uma história de desequilíbrio entre os dois lados que nos configuram: razão e emoção. Exaltação é para ser vivida. No silêncio do corpo, dentro de nós. Tenta-se descrevê-la – eu acho. Teatralizá-la. Exaltação é insuflar de muita, muita vida uma imagem, um símbolo. Seria hiperinflacionar um símbolo? Eu sempre achei que soprar o vento nas coisas fosse um ato de amor. Um ato apaixonado. Um ato que realizamos dentro de num *kiwa*. E eu me pergunto: será que há *kiwas* na universidade? Ou o medo de extrapolar é maior? Ou se extrapola o outro lado – o do pensamento matemático – a fim de conter a corrente de raio que todos carregamos? De qualquer modo o risco de prestarmos culto e de aprisionados ficarmos é real. A história das nossas pesquisas, de tentativas dela, poderia ser olhada por essa ideia: a de exaltação, a de recuos, a de revoltas, a de combates e a de cura do e pelo objeto pesquisado. Para qualquer lado que nos inclinamos – mais para a emoção primitiva, mais para a reflexão - uma história é contada. Warburg captou essas oscilações e estudou-as. Ele entendia que a razão não era independente das emoções e do corpo. O neurocientista António Damásio defende, atualmente, que estamos caminhando para uma maior harmonia entre o lado emocional e instintivo e o lado racional e de reflexão. Para ele, a grande complicação dos seres humanos está em que tanto as emoções podem moldar o raciocínio quando o oposto pode acontecer¹. É o que encontramos nos textos de

¹ Conferir as entrevistas de António Damásio nos seguintes endereços:
<https://www.youtube.com/watch?v=Slj3hOMallM>

Warburg aqui tratados. Por exemplo: Warburg observou que Lutero não aceitou a astrologia como ciência. Na verdade, Lutero criticava o elemento intelectual da profecia que dizia que aconteceria um dilúvio condicionado por conjunções astrológicas. Martinho Lutero explicou, segundo Warburg, que os crentes não temiam o Sol ou a Lua, temiam os sinais e os monstros que veneravam (Waizbort, 2015:163). Então, podemos reler nesta pequena passagem uma mostra desse conflito e desequilíbrio. Como também a solução ficcional encontrada pelos índios Hopi para regular o medo que sentiam da fome, da serpente do deserto. Novamente, Damásio acredita que aprenderemos cada vez mais a equilibrar esses dois lados, colocando-os o tempo inteiro na balança.

Warburg também viveu a sua história. A investigadora Anabela Mendes (2014: 271-272) refletiu sobre essa história marcada pela doença mental. Ela percebeu que a força criadora de Warburg aos poucos foi perdendo lugar para movimentos cada vez mais sem sentido, cada vez mais repetitivos, enrigecidos: “senta-se à secretária, pega em canetas, lápis e caixas de fichas e...” Warburg só *parecia* fazer movimentos, só *parecia* criar. Sem paixão. E os *detalhes*? – Lembrei-me. Warburg os tornava relevantes para os meus olhos - eu que sou considerada normal. Aos poucos, com o auxílio do texto da professora, fui percebendo as implicações danosas que a doença (também o seu tratamento) causou a ele. Nunca senti tanto medo de me transformar em uma coisa, em um objeto mecânico e exorcizado, tal qual o texto da investigadora apontava. A perda do humano, da ânima, da vida.

E eu voltei a pensar no *céu* da viagem de Warburg ao território dos índios americanos e no *céu* da astrologia no tempo de Lutero. Um céu de multiplicidades, disse Michel Sèrres em *La legende des sciences*². Um céu com divindades misturadas às nuvens, aos raios e às constelações. Todos os homens eram espectadores do céu. Todos se fizeram atores do céu.

<http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/os-sentimentos-sao-fundamentais-para-a-sociedade-diz-antonio-damasio>

² Lendas da Ciência (La Légende des Sciences) foi uma série produzida pelo filósofo Michel Serres e pelo cineasta francês Robert Pansard-Besson para a televisão francesa em 1996. Atualmente, os seus episódios estão disponíveis no youtube.

Quando eu li a conferência de Aby Warburg a cerca da sua viagem, eu também me perguntei pelos ouvintes da sua apresentação. Eu achei bastante incomum todo o contexto da conferência. Ele falou para alguns pacientes, para o médico que o tratava - Ludwig Binswanger – e mais alguns colegas que o auxiliaram na organização e apresentação, tais como Fritz Saxl. E perguntas – algumas reprováveis - foram feitas. Como se pode falar para pacientes? Pacientes falam para especialistas? Ou só os especialistas podem falar para os pacientes? Pode-se falar de arte para não especialistas? Falar, demonstrando distanciamento do problema e apresentando-o cientificamente, é o suficiente para dizermos que estamos curados da nossa doença? Não seria isso uma loucura? A sua apresentação coloca os espectadores em confrontação com estas questões e com eles próprios.

O neurologista Oliver Sacks refletiu sobre estas questões. Nos seus livros encontramos histórias da criação de mundos interiores dos pacientes sob o impulso da doença. Para conhecer essas realidades – disse Sacks - além da abordagem científica, é preciso empregar um ponto de vista subjetivo e ver o mundo patológico com os olhos do próprio paciente (2002:18). A sua prática de exploração de identidades e mundos profundamente alterados ultrapassou o consultório médico. Entendeu os chamados que recebia para fazer visitas a domicílio como visitas às fronteiras distantes da experiência humana (2002:19). Sacks registrou o que ele denominou de metamorfoses ou outras formas de vida possibilitadas pelo acaso neurológico. Ele quis ocupar o lugar de dentro das pessoas: o seu interior.

Também Warburg contou a cerca de imagens impressas na sua memória. Ele falou do poder condensador do símbolo. Disse: “Estão vendo? Todo o medo está condensado na imagem deste animal: a serpente.” Ao falar assim, imagino que ele estaria perguntando a si próprio sobre o seu medo e o de todos ali (Stimilli, 2007:182). O medo que vive no especialista, o medo que vive no paciente. O medo racionalizado, controlado, medicado. Warburg - eu imagino mais ainda – trabalhando com os seus slides como se fosse um mágico, retirou da sua série este desenho de uma criança Hopi e falou ao grupo que o assistia:

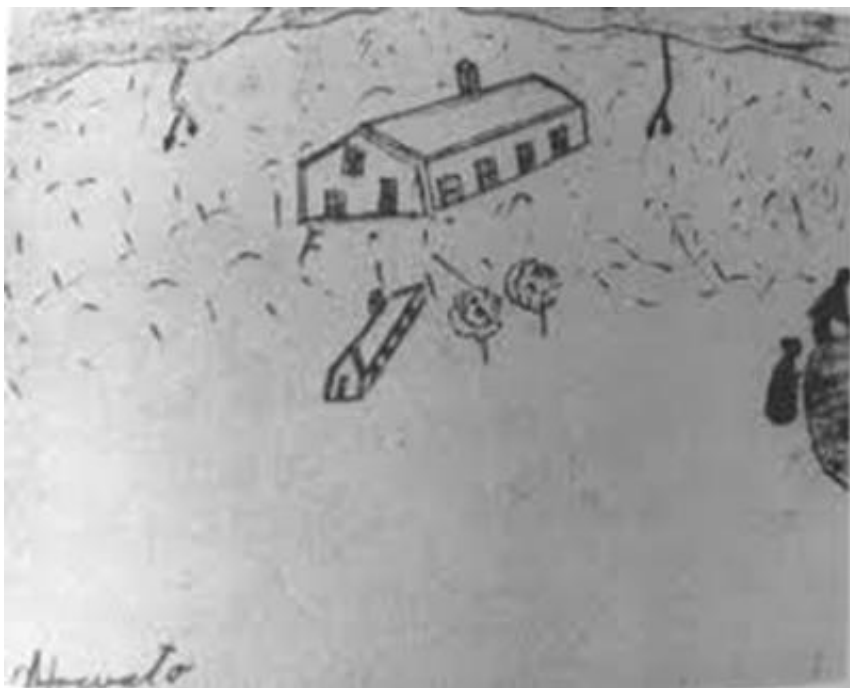


Fig. 10. Desenho de uma criança índia, 1895.

“- A casa povoa o céu. O deserto está no céu. Olhem bem: vêem esses raios caindo? São, pois, a serpente do deserto que desce para dançar com as pessoas desse lugar. Elas querem a chuva. Acreditam que a serpente guarda na pele a água da vida. Vêem? É a prova de que os homens fizeram um pacto de paz com o medo. Que eles são bons jogadores.” Alguns pacientes, com medo de serem contaminados pelo esplêndido que descia daquelas setinhas, esboçaram gestos de proteção. E Warburg continuou um pouco mais:

- “Vocês podem sentir, não é? A paixão com que dançam. Parecem loucos? Se parecem conosco, não acham? Gritam, gesticulam com liberdade e exagero: como nós. Estão em êxtase, fingem terror: como nós. Degradam-se: como nós. Furor, rodopios. Vêem como nós respondemos ao medo animal?” À medida que expunha as imagens, borboletas saíam do coração do narrador que foi desapaixinando-se. Ao falar, Warburg mostrava como ele podia descontextualizar os seus gestos de medo, mimetizar a dança que viu há 27 anos, para criar a sua própria dança. Novamente: o paciente se curou?

Sabemos que isto que narro é pura invenção. Que a exposição não foi tranquila, que houve lapsos, que houve problemas com a eletricidade durante a

apresentação do seu trabalho. Sabemos, também, que Warburg recebeu alta e pôde voltar a dedicar-se ao trabalho e a fazer uma vida social. A coisa mais difícil é ensinar o encanto – disse Michel Sèrres. Warburg, nesta conferência, conseguiu? Falar em público não é uma ação tranquila para muitos de nós. Há, inclusive, cursos que se empenham em melhorar a comunicação do comunicador nas diversas situações formais de comunicação. A conferência de Warburg me faz pensar neste duplo desafio: envolver e falar coerentemente. Christoph Wulf (2006:41-46) explicou a ligação entre performance e fala oral. Disse que quando falamos, nós performatizamos muito. Em geral, quando estamos no papel de conferencista, nós tentamos encenar um “estar a vontade” entre pessoas que não são do nosso convívio cotidiano. Nós, também, encenamos que sabemos bastante a respeito do que estamos falando. Prestamos atenção nas palavras que pronunciamos, pois elas articulam os nossos pensamentos. Ouvimos palavras e o pensamento - juntos. Em geral, quando sentimos que nos “saímos bem”, somos preenchidos por uma sensação de satisfação grande. Concretizou-se o diálogo imaginado. Conseguimos falar, controlando a emoção, demonstrando lucidez. A prova de cura de Warburg dependia desse controle para poder convencer os espectadores que o ouviam. Fiquei pensando na conferência como um ritual. Numa conferência, assim como em sessões de terapia – Binswanger receitou-as a Warburg - as frases não podem ser descontínuas ou organizadas de forma caótica. As palavras têm que ser sentidas – às vezes, até repetidas para que quem as escute, perceba-as. Essa maneira de comunicar não deixa de ser ritualizada. A reorganização dos estados confusos acontece através da manipulação das palavras. O indivíduo pode objetivar sua experiência para si e para os outros. São modos de responder a esses objetos. Como dissemos, podemos responder empaticamente, magicamente, atribuindo um rosto nosso e pegando um pouco do rosto do *outro* e podemos responder nos distanciando, criando um espaço lógico de pensamento, cuja base será a matemática e a ciência.

Considerações Finais

Para as considerações finais deste trabalho eu gostaria de enlaçar os seguintes pontos: logo de partida, eu destacaria as ideias de Boris Cyrulnik sobre o valor da imitação para o desenvolvimento dos bebês humanos e a contribuição de António Damásio a cerca da formação das imagens na nossa mente que apareceram na primeira parte. Tanto Cyrulnik, com a sua base psicológica quanto Damásio com a sua abordagem neurocientífica referendaram as visões um do outro a cerca dos processos da empatia, da imitação, da simulação, da projeção. Cada um no seu setor tentou mostrar o homem como um inteiro. É por isso que “os primeiros encantamentos” estão completamente relacionados à função especular dos neurônios-espelhos. A mãe retrata no seu rosto o que vê no rosto do bebê e este cativado pelos sinais comunicados, responde imitando e assimilando o que vê, sente, ouve. Responde a ela, enfeitiçado – diria Cyrulnik. Responde cheio de emoção às imagens que recebe como observador e devolve à mãe uma gama de impressões. A carência afetiva, por outro lado, é capaz de atrofiar os lóbulos pré-frontais e constitui um grave problema para o desenvolvimento global da criança – segundo Cyrulnik.

Atualmente, já não é novidade para os estudos da Comunicação a componente emocional na constituição das imagens. Quando imitamos uma forma de sentir ou de agir, o fazemos “impressionados” pela ação do outro (Wulf, 2014:17). Integramos a emoção, o gesto, as palavras do outro no nosso próprio mundo. Fazemos isto na presença e através das imagens. No caso destas últimas, a imaginação desempenha papel essencial. Através dela, saímos do nosso mundo e ingressamos num outro. As imagens selecionadas por Aby Warburg sobre a astrologia na época do renascimento mostravam, sobretudo, como, com a ajuda da emoção se manipulava a percepção e a razão das pessoas, impedindo-as, muitas vezes, de formularem críticas às imagens publicadas nos panfletos. Warburg mostrou que tanto os panfletos quanto os murais, por exemplo, serviram, também, de suportes midiáticos para mostrar a manipulação dos símbolos. Christoph Wulf (2014: 17) escreveu que as emoções são também avaliativas. Nós agimos de

acordo com essa avaliação. Por isso, Warburg destacou o poder dos almanaques para incutir o medo nos católicos, por exemplo. Lembrar que Lutero foi representado como um monge com um diabinho num dos ombros. Esta imagem não só reforçou o medo em relação ao teólogo e as suas propostas religiosas, como orientou o comportamento daqueles que nelas acreditavam. Tanto Christoph Wulf quanto Paul Ekman e António Damásio compartilham da necessidade de desenvolvermos as nossas competências emocionais. Damásio considera fundamental sermos capazes de criticar as nossas próprias emoções. Temos de saber raciocinar sobre elas e decidir quando são ou não vantajosas. A emoção, portanto, orienta e desorienta as nossas escolhas. Tanto que Warburg captou nas imagens da astrologia e no ritual da serpente o conflito entre a emoção e o raciocínio. Na sua investigação, podemos perceber que ora a emoção pesava mais, ora a reflexão equilibrava o medo que alguns tinham do Planeta Saturno. Ou, então, como no caso do ritual, onde Warburg diz que o excesso de racionalidade destruiu o símbolo da serpente. Na “nova América”, ninguém mais acreditava no seu poder. No seu lugar, um novo símbolo foi colocado: os fios condutores da energia elétrica. Norval Baitello (2014:21) diz que as imagens têm uma capacidade enorme de condensar e carregar sentidos, isto é, energia, emoções, sentimentos, memórias, sonhos. Não podemos separar a imagem da emoção – disse o investigador. A sua força reside justamente aí e no movimento. A investigação de Warburg a cerca dos murais no Palazzo Schifanoia enfatizou a importância do mecanismo da imitação geográfica e temporal para a sobrevivência das imagens. Os murais mostram não uma imitação das imagens dos antigos deuses gregos, mas uma elaboração dessas imagens misturadas a outras: relembrando, os signos zodiacais junto com os decanos indianos somados à representação da corte do Duque Borso D’Este. Essa pintura referente ao mês de Março e decifrada por Warburg mostrou como estes personagens se apoderavam das imagens para lidar com o futuro incerto. O vínculo entre a corte do duque, o país italiano e as imagens dos deuses gregos e signos zodiacais foi construído mediante o intercâmbio entre todos esses elementos e conservado no mural.

No caso do Ritual da serpente, a imitação surgiu como uma estratégia de simulação teatral. Através do uso das máscaras, os dançarinos criaram um mundo paralelo e contagiaram a realidade dos espectadores. O ritual tinha a função de

simbolicamente auxiliar os índios a organizarem o seu próprio mundo psico-espacial diante da escassez das chuvas no mês de Agosto. Warburg notou o caráter fortemente lúdico presente nesta atividade. Outra vez, o poder da imaginação, da invenção é o elemento que emoldurará o mundo habitual. Por isso, o rito é necessidade, mas é jogo, também. Na linguagem ritual, as sensações e as percepções antecedem a visão conceitualizada.

As três partes do trabalho com os seus elementos - imitação, projeção, simulação, incorporação, emoções, imagens interiores e exteriores – tiveram como propósito desenvolver a questão da teatralidade. Esses elementos reunidos construíram um discurso sobre essa componente que é objeto de interesse tanto dos estudos da comunicação quanto dos estudos do teatro. Como dissemos na introdução, citando o ponto de vista de Bruce McConachie, eles não estão restritos ao campo teatral. Desenrolam-se em muitas atividades humanas. São fundamentos para todas elas: sejam artísticas ou não. As leituras multireferenciais favoreceram a ligação entre esses temas. Segundo Wulf (2014: 199) os processos miméticos – criam e fazem circular as emoções. O ritual é fundamental para fazer a emoção propagar-se entre os participantes – tal como aconteceu no Ritual da Serpente. Os gestos e os movimentos encenados produziram emoções, certamente. Foi simulada a comunicação entre os homens e o céu, as nuvens, tendo a serpente como a mediadora entre a realidade humana e a celestial. Portanto, foi encenado o poder do homem sobre o céu e não o seu medo e a sua limitação. Nesse jogo teatral, participantes e dançarinos conscientemente iludiram-se. Sentiram-se, sobretudo, concetados pelas crenças que compatilhavam. Tudo isso foi vivido com muita intensidade e emoção. Tanto quem assiste um ritual ou um espetáculo quanto quem participa cria, recria e transmite muitas imagens. O mesmo aconteceu com as imagens nos murais do Palácio de Schifanoia. Também os duques, os reis, o clero sentiam desejo de imitar nas atitudes, nos gestos, nas ações as divindades que glorificavam. Escolhiam-nas como modelos para ajudar a superar as próprias carências e fraquezas, comportando-se de maneira similar. As imagens de Saturno ou de Jupiter causavam efeito na imaginação das pessoas e evocavam medo ou tranquilidade. De igual maneira, a profecia do dilúvio de 1524 levou ao desespero muitos que acreditavam nessa predição. Como resistir a essas emoções? A maioria

das pessoas tem medo de morrer. Carrega na memória esse medo. Quase impossível não sentir. Projetar, sentir emoção, imitar, incorporar, empatizar só podem ser criadas na comunicação com o outro. Podemos dizer que esses estudos de Aby Warburg mostraram algumas representações de como o medo, a raiva, o ódio, a tranquilidade, o sentimento de união foram encenados nas diferentes sociedades que ele investigou.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Sérgio Mascarenhas de. *As figuras cortesãs nas tapeçarias de D. João de Castro: Etapa de uma viagem no tempo e na arte*. Cópia digitalizada.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição, 2011.

BAITELLO, Norval. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculo. In RODRIGUES, David Rodrigues (Org.) *Os valores e as atividades corporais*. Summus Editorial, 2008.

_____. Imagem e emoção: movimentos interiores e exteriores. IN: BAITELLO, Norval, WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

_____. *Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à Iconologia*. Disponível na internet em: <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=178&path%5B%5D=189>.

CONTRERA, Malena. *EMOÇÃO E IMAGINAÇÃO: Diferentes vínculos, diferentes imaginários*. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, outubro/2012 n.18.

CYRULNIK, Boris. *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*. Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

_____. *Os patinhos feios*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE WALL, Frans. *A era da empatia: Lições da Natureza Para Uma Sociedade Mais Gentil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

DOIN, Carlos. Psicossomática e neurociência In: FILHO, Julio de Mello; BURD, Miriam. *A Psicossomática hoje*. Porto Alegre: Artmed, 2010;

EKMAN, Paul. *A linguagem das emoções*. São Paulo: Lua de Papel (Leya), 2011.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

FRAZZETO, Giovanni. *Alegria, culpa, raiva, amor*. São Paulo: Editora Agir, 2014.

FREEDBERG, David. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

GAIARSA, José Angelo. *Respiração, angústia e renascimento*. São Paulo: Ícone Editora, 1994.

GOMBRICH, E.H. Condiciones de ilusión IN: *Arte e Ilusión Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2002.

MARCONDES FILLHO, Ciro. *O pulsar da vida*. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

_____. *Perca Tempo: é no lento que a vida acontece*. São Paulo: Editora Paulus, 2005.

MARCONDES FILLHO, Ciro. Disponível na internet em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/viewFile/51413/55480>.

MCCONACHIE, Bruce. *Theatre and Mind*. England: Palgrave Macmillan, 2013.

MENDES, Anabela. Estará o divino no recorte e nos pormenores? A questão da mobilidade em George Steiner e Aby Warburg. In: SOEIRO, Ricardo Gil. *O pensamento tornado dança*. Lisboa: Roma Editora, 2009.

_____. No limiar da dispensa da normalidade: Aby M. Warburg, a arte e a doença. In: MENDES, Anabela et al (Org.). *Qual o tempo e o movimento de uma eclipse?* Estudos de Comunicação e Cultura. Lisboa: Universidade Católica UniEditora, 2012.

MOLDER, Maria Filomena. A escada, o raio e a serpente. Variações sobre a natureza humana. In: MENDES, Anabela et al (Org.). *Qual o tempo e o movimento*

de uma elipse? Estudos de Comunicação e Cultura. Lisboa: Universidade Católica UniEditora, 2012.

MORIN, E. O método. Volume 3. Publ. Europa-América: Lisboa, 1999.

PESKOLLER, Helga. Equilíbrio Precário no Exemplo de Lynn Hill. IN: BAITELLO, Norval, WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

PROENZA, Martha Julia Toriz. *Las ciencias cognitivas en los Estudios del teatro y el performance*. Disponível na internet em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2015/4%20Toriz.pdf>

REINALDO, Gabriela. *A PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas sobre o ritual da serpente e a pathosformel no pensamento de Aby Warburg*. Disponível na internet em: http://www.compos.org.br/biblioteca/identificado2202_3089.pdf

SACKS, OLIVER. *O homem que confundiu a sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. SACKS, Oliver. *Vendo Vozes*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SÈRRES Michel. *A Lenda dos Anjos*. São Paulo: Editora Aleph, 1995.

STIMILLI, Davide. *La curación infinita*. Tradução Nicolas Gelordino; Maria Tereza D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

STUCKRAD, Kocku Von: O primeiro acontecimento midiático de massa da Idade Moderna IN: *História da Astrologia: da antiguidade aos nossos dias*. Tradução Kelly Passos. São Paulo: Editora Globo, 2007.

VERGARA Rosenberg Alape. *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen*. Dissertação de Mestrado. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía Bogotá, Colombia, 2012. Disponível na internet em:

WAIZBORT, Leopoldo. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Editorial Sexto Piso: México, 2004.

_____. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

WULF, Christoph. *Homo Pictor. Imaginação, ritual e aprendizado no mundo globalizado*. Tradução de Vinicius Spricigo. São Paulo: Hedra Editora, 2013.

_____. Emoção e imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural. IN: BAITELLO, Norval, WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

_____. A criação mimética e a circulação de emoções: um estudo de caso. IN: BAITELLO, Norval, WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

Crédito de imagens

Fig.1. Francesco Del Cossa, Mês de Março, 1467-70, Palazzo Schifanoia, Ferrara. Página 30. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.2. Francesco Del Cossa, Mês de Abril, 1467-70, Palazzo Schifanoia, Ferrara. Página 32. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.3. Reversão dos caminhos neurais facilitando as reações de medo ativas em comparação com as passivas. Giovanni Frazzeto. Página 33. Extraído do livro *Alegria, culpa, raiva, amor*. São Paulo: Editora Agir, 2014.

Fig.4. Cosmo e esquema de horóscopo. Aby Warburg. Página 34. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.5. Os filhos de Saturno. Página 35. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.6. Página de rosto de Prognosticatio, de Johann Carion, Leipzig, 1521. Página 37. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.7. http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/warburg/. Página 56.

Fig.8. http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/warburg/. Página 57.

Fig.9. Mênade dançando. Paris. Museu do Louvre. Página 60. Extraído do livro *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fig.10. Desenho de uma criança índia, 1895. Página 75. Extraído do livro *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009. Didi-Huberman, 2013, p.309.